This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Lel. 4.2.M.L587
Ap. ed. M.45

Essais

DE

Technique & d'Esthétique musicales

SOUS PRESSE :

II. — Étude sur le Discours musical, etc.

1096

ÉLIE POIRÉE

Essais
DE
Technique & d'Esthétique musicales

PREMIÈRE SÉRIE

I. — LES MAITRES CHANTEURS DE RICHARD WAGNER

II. — ÉTUDE SUR LE DISCOURS MUSICAL

faite principalement

D'APRÈS LA PARTITION DES MAÎTRES

STANFORD LIBRARY

PARIS
E. FROMONT, ÉDITEUR
BOULEVARD MALESHERBES
(40, rue d'Anjou, 40)

LONDRES — SCHOTT — MAYENCE
1898

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

Correct

ML3845
P753
Sec. 1
v. 1
MUSC

233251

STANFORD LIBRARY

I

LES MAITRES CHANTEURS

DE

RICHARD WAGNER

Il a été tiré Cinquante exemplaires

sur papier de luxe.

A la mémoire de mon regretté ami Alfred Ernst que la mort vient de frapper soudain de la façon la plus imprévue et la plus cruelle, en pleine santé, en pleine vigueur, dans le complet épanouissement d'une grande et pure intelligence largement ouverte aux belles œuvres, noblement consacrée à l'art vrai et sincère,

Je dédie ce travail, qu'il a maintes fois encouragé, éclairé de ses conseils, dont il se proposait d'écrire l'introduction, voulant le présenter lui-même au public et lui accorder son bienveillant et précieux patronage.

Mai 1898.

ÉLIE POIRÉE.

I

LES MAITRES CHANTEURS

Première partie

LA PIÈCE — LES PERSONNAGES

Les *Maîtres Chanteurs de Nürenberg* appartiennent à la série des grandes œuvres wagnériennes qui va de *Tannhœuser* à *Parsifal*. Leur première représentation eut lieu le 21 juillet 1868, au Théâtre Royal de Munich; trois ans auparavant, en 1865, *Tristan et Yseult* y avaient été joués, et l'année suivante, en 1869, sur ce même théâtre, l'*Anneau du Nibelung* devait faire sa première apparition, dans l'*Or du Rhin*. Les *Maîtres* se trouvent donc placés, par la date des représentations, entre ces deux ouvrages; la musique en fut écrite peu après celle de *Tristan*, mais l'idée de l'œuvre est beaucoup plus ancienne.

Nous apprenons, en effet, par les biographies du compositeur, qu'une esquisse des *Maîtres Chanteurs* fut faite en 1845, antérieure de plus de vingt ans, par conséquent. Wagner occupait alors, à Dresde, les fonctions de maître de chapelle, plus exactement de chef d'orchestre. Ce fut — remarquons-le en passant — pendant le séjour dans cette ville, commencé en 1842 et inter-

rompu par les événements de 1848, que Wagner conçut ou écrivit le plus grand nombre d'œuvres; c'est la période de sa vie la plus active, la plus inventive pour ainsi dire.

Il compose entièrement *Tannhœuser* et *Lohengrin;* il écrit entièrement, sauf à le retoucher ensuite, le poème gigantesque de la *Tétralogie*. Dans toute la force de la jeunesse, en pleine fièvre d'imagination, il prépare, les tâches présentes achevées, celles à venir; si on excepte *Tristan* qui est de 1857, *Parsifal*, qui toutefois vient se rattacher à *Lohengrin*, toute la vie artistique du maître s'est décidée durant ces quelques années de séjour dans la capitale de la Saxe et dans ces plans, ces poèmes terminés complètement ou non, réservés pour les besognes futures, se trouvaient, sans aucun doute, à l'état latent, les premiers germes des floraisons musicales qui devaient s'y épanouir plus tard. Le poète et le musicien ont une collaboration trop intime, pour que l'un puisse penser sans l'autre.

Lorsque Wagner écrivit en 1845 l'ébauche des *Maîtres*, il était dans une petite ville de Bohême, aux bains de Marienbad.

Tannhœuser, achevé, allait être représenté dans quelques mois et « pour la première fois depuis longtemps, dit M. Adolphe Jullien, il se laissait aller à sa gaieté naturelle en suivant le cours de ses riantes idées. Justement ses amis lui conseillaient de traiter un sujet moins triste, qui pût facilement plaire au public, et comme il avait encore la tête pleine de *Tannhœuser*, l'idée lui vint d'en faire une contre-partie comique, en transportant la corporation des Maîtres Chanteurs de Nürenberg sur la scène, en opposant aux tournois poétiques des nobles minnesinger les concours pédantesques des bourgeois de Nürenberg. »

Dans un livre remarquable et qui fait autorité : *L'art de Richard Wagner*, M. Alfred Ernst dit également :

« Il n'est nullement paradoxal de dire que les

Maîtres Chanteurs sont nés en vertu de cette loi de contraste, ou, si l'on veut, d'évocation réciproque qui établit entre toutes les œuvres de Wagner une intime symétrie d'opposition et de correspondance. Or ces contrastes, ces rapports sont instinctifs, tout spontanés, nullement asservis à une théorie préconçue, si rationnelle qu'elle puisse être. Il importe de ne pas l'oublier : si les *Maîtres*, par leur belle humeur, leur vie familière, si justement colorée d'observations historiques et locales, s'opposent, en quelque sorte, dans leur réalisation extérieure, au *Ring* et à *Tristan*, ils sont issus, en leur conception primordiale, de *Tannhœuser*. C'est en construisant le poème de *Tannhœuser* — à une époque où il n'avait point encore abandonné le terrain de l'histoire — que Wagner eut l'idée de mettre en scène les guildes de Meistersinger qui succédèrent aux Minnesinger, et détermina ainsi le cadre de son œuvre future. »

A ces motifs purement artistiques s'ajoutent des raisons personnelles.

Le sujet même des *Maîtres,* l'art nouveau opposé à l'art ancien, l'aventure de ce poète novateur, Walther de Stolzing, tout d'abord bafoué, repoussé par une guilde routinière, n'était-ce pas la propre histoire du compositeur, l'histoire vécue par lui? n'était-ce pas l'accueil qu'il avait reçu lui-même à Paris, faisant vainement antichambre chez les directeurs, voyant sa musique et ses pièces impitoyablement refusées, et ayant, en plus de son héros, à supporter la plus atroce misère? Avec une nature comme la sienne, combative et irritable à l'excès, pour laquelle les difficultés presque inévitables des débuts devenaient des souffrances aiguës, intolérables, il était naturel qu'il songeât à écrire cette histoire, à en faire une pièce satirique, terminée par le triomphe de ses idées; ainsi il eût éprouvé à la fois un délassement aux formes sévères de la tragédie, et une satisfaction qui eût vengé l'artiste.

Mais à cette époque Wagner pensait à un nouvel opéra, *Lohengrin*, dont le plan était prêt; il s'y

consacra uniquement, remettant à plus tard la réalisation du projet de comédie qu'il venait d'esquisser.

Ce projet, Wagner le reprit, pour ne plus l'abandonner cette fois, lors de son second séjour à Paris, en 1862, après le douloureux échec de *Tannhæuser*, qui semble lui avoir donné une nouvelle et définitive impulsion. Il écrivit alors complètement le poème; la maison Schott en acquit aussitôt la propriété, l'autographia, mais sans le mettre en vente.

La partition, commencée à Biebrich, sur les bords du Rhin, fut achevée, après diverses interruptions, en octobre 1867, à Triebschen, près de Lucerne.

Tel est, rapidement tracé, l'historique de la composition des *Maîtres Chanteurs*.

La genèse de l'œuvre, relativement aux sources littéraires, locales ou autres (Wagner, en transportant au théâtre de vieilles légendes qu'il transforma plus ou moins pour leur meilleure adaptation scénique, et d'où il tira tous ses grands ouvrages, à l'exception de celui-ci, Wagner s'appuyait sur une documentation abondante et approfondie; ici, il s'agissait de placer un épisode fictif dans une ville allemande au seizième siècle et de donner un rôle principal à un personnage réel, Hans Sachs, le célèbre poète populaire), la genèse de l'œuvre — disons-nous — demanderait des développements qui nous entraîneraient hors du but d'une étude exclusivement musicale. Les lecteurs, sur cette matière, trouveront de nombreux ouvrages, formant une bibliographie étendue. Contentons-nous de signaler simplement le livre de Wagenseil « De civitate Noribergensi commentatio » publié à Altdorf de 1697, où se trouvent d'abondants détails sur les statuts et l'organisation de la corporation, un exposé assez complet des modes et des lois de la tabulature, les œuvres de Hans Sachs, et, d'après divers commentateurs, le drame de Deinhardstein, l'opéra de Lortzing, enfin « Maître Martin, tonnelier de

Nürenberg » d'Hoffmann,et la poésie de Gœthe intitulée « Vignette représentant la mission de Sachs (1) ».

Le livret écrit par Wagner en 1862 est le développement exact, très fidèle, à un ou deux changements près, de la version primitive de 1845, que l'on peut lire dans le quatrième tome des œuvres littéraires du maître. L'idée qui y domine, c'est bien la lutte, et, finalement, la victoire de l'art nouveau ou plus justement de l'art, devenu libre en ses allures, contre les préjugés d'une routine qui prétend l'asservir, l'enchaîner dans des règles inutiles. Seulement, transportée en arrière, à une époque lointaine de nous, transposée dans un tableau de mœurs d'une réalité saisissante, cette idée n'a pas le caractère d'une polémique âpre ou irritante. Sans doute, si le projet avait été mis à exécution aussitôt qu'il fut conçu, la forme eût été beaucoup plus violente,

(1) En ce qui concerne l'œuvre elle-même :

L'excellente traduction de M. Alfred Ernst, adoptée pour les représentations à l'Opéra de Paris, et, précédemment, pour celles qui eurent lieu au Grand-Théâtre de Lyon en 1897. Cette remarquable adaptation, image fidèle de l'œuvre originale, qui la transporte vivante, pour ainsi dire, dans une autre langue, avec ses personnages, ses caractères, dans un ensemble merveilleusement rendu, nous a été du plus grand secours. M. Ernst a, en outre, singulièrement facilité notre travail par maintes observations, maints éclaircissements donnés de vive voix. Il a continué ainsi la collaboration, pour moi très précieuse, que nous avions commencée en publiant, en 1896, l' « Etude sur Tannhæuser ».

Le travail très documenté de MM. L.-P. de Brinn'Gaubast et Edmond Barthélemy, où se trouvent une traduction littéraire complète, non assujettie au texte musical, un peu trop amplifiée — à notre avis — et des commentaires étendus, musicaux ou philologiques, d'un grand intérêt.

Quant aux études sur l'œuvre ou sur le sujet, citons seulement:

L'ouvrage de M. Ch. Schweitzer sur Hans Sachs, celui de M. Curt May, les commentaires de MM. Hugo Dinger, Camille Benoît, Kufferath, Wilsing, les articles de MM. Schuré (Revue des Deux-Mondes, à l'occasion de la première représentation, à Munich, en 1868, article précurseur très remarquable), Bonnier, de Fourcaud (Revue Wagnérienne), etc.

Il faudrait ajouter à cette liste les ouvrages généraux sur Wagner et sur son œuvre étudiée d'ensemble, entre autres: « L'Art de Richard Wagner », de M. Ernst, le « Drame Wagnérien », de M. Chamberlain, l'ouvrage de M. Schuré, celui de M. Ad. Jullien, et certaines parties des écrits littéraires du maître: « L'œuvre et la mission de ma vie ».

M. Hugo Dinger (1) le remarque avec raison. Mais les années ont passé; avec elles, sur nombre de points, la conception que Wagner avait des choses et des hommes s'est modifiée. Et en 1862, comme il travaillait au poème, au moment où l'acharnement de ses détracteurs et de ses ennemis était pire que jamais, ce n'est pas l'homme dont le génie est méconnu, décrié, c'est l'artiste seul qui apparaît dans cette œuvre, ayant souci de sa haute mission d'art. Celui-là eût composé quelque pamphlet, un plaidoyer *pro domo suâ*, eût tenté la glorification inopportune ou prématurée d'un système très contesté, très discuté, nié par la plupart, accueilli ici par des sifflets, là, par l'indifférence ou avec de significatives réserves; celui-ci, seul, pouvait faire une vraie œuvre d'art, à laquelle la musique, en l'idéalisant, apporte sa lenteur caractéristique, son allure calme et sereine, comme dans toutes les belles œuvres qui évitent la violence dans le drame et l'outrance grossière dans la comédie. Œuvre fortement documentée, fortement assise, vivant, dans sa structure, de la vie d'un siècle passé, et par ses personnages, de notre vie présente, en une humaine réalité.

A cette lutte pour l'art qui est le principal mobile de la pièce, Wagner mêle intimement l'action, l'intrigue, si l'on veut, bien que ce mot prête ici à un sens défectueux. Le triomphe de Walther, c'est le triomphe à la fois du « libre chant » et de l'amour qu'il a ressenti, dès le premier jour de son arrivée à Nürenberg, pour Eva, fille de l'orfèvre Pogner, membre de la Guilde.

Il y a donc là deux éléments dramatiques qui, associés au début, ne se sépareront pas, le dénouement de l'un amenant celui de l'autre. Le lien qui les unit, c'est le concours fixé au jour de la fête de Saint-Jean. Pour ce concours, Pogner, avec l'assentiment de la Guilde, a stipulé que la main de sa fille serait la récompense du vainqueur. Eva ne doit épouser qu'un maître : Walther

(1) « Les Maîtres Chanteurs de Nürenberg », par le Dr Hugo Dinger, trad. Dwelshauvers (Leipzig, 1892).

n'a donc plus qu'un but, gagner le cœur de la jeune fille et obtenir « la couronne de poésie ».

Au poète, à l'amoureux, Wagner oppose une contre-partie parfaitement symétrique :

D'une part, les maîtres, ennemis de toute innovation, et parmi eux, le plus hostile de tous, un certain Beckmesser, greffier de la ville, un gros personnage par conséquent; de l'autre, les prétentions de ce même Beckmesser à la main d'Eva.

Beckmesser poursuit donc le même but que Walther; dès lors, la lutte s'engage, elle va passer par diverses péripéties, l'action par des phases successives.

Première phase — premier acte.

L'espoir de Walther se réalise à souhait. L'aveu subit de la jeune fille, si simplement et si naïvement exprimé, lui apprend qu'il est aimé. Mais, lorsqu'il se présente devant la Guilde, demandant hardiment et du premier coup la Maîtrise, lorsqu'il chante devant elle, malgré les efforts de Sachs qui est seul à le comprendre, le pauvre poète est outrageusement éconduit, refusé sans appel. Triomphe de Beckmesser. — Première affirmation du personnage principal, Hans Sachs.

Deuxième phase — deuxième acte.

L'action se complique, des deux côtés les affaires vont mal.

Walther, furieux contre les maîtres, s'apprête à quitter la ville et Eva se décide à le suivre, mais ce projet est arrêté à temps.

Beckmesser, la nuit tombée, vient donner une sérénade à Eva, mais ce n'est pas elle qui est à la fenêtre, et la sérénade se termine en un immense charivari, réveillant les voisins, provoquant une mêlée générale, au cours de laquelle Beckmesser subit une formidable bastonnade de l'apprenti de Sachs.

La cause de ces incidents : l'intervention de Sachs. Le cordonnier poète, dont l'échoppe est vis-à-vis de la maison de Pogner, empêche les amoureux de commettre une sottise, et fait échouer piteusement, avec ses martel-

lements de semelles, le concert du greffier. Eva rentre chez son père, tandis que Walther reçoit de Sachs l'hospitalité.

Troisième phase — troisième acte, premier tableau.

Sachs continue une intervention qui devient décisive. Il console Walther de son échec, l'encourage, lui conseille de persister; le songe que le chevalier a eu se transforme poétiquement en un chant de maître et, à la fin du premier tableau de cet acte, le dénouement est presque fait.

Il se prépare également, mais d'une autre manière, dans la contre-partie. Après une violente explication avec Sachs qu'il croit être un rival à la main d'Eva, Beckmesser emporte le poème du songe, que le cordonnier vient d'écrire à la hâte, tandis que Walther le chantait devant lui. Sachs lui donne ce griffonnage, car il prévoit le résultat.

Quatrième phase — dernier tableau.

C'est le jour de la Saint-Jean, le jour du concours. Beckmesser se couvre de ridicule, en estropiant, sur un air grotesque, les paroles d'un poème qu'il ne parvient pas à déchiffrer, Walther le chante à son tour, et est déclaré vainqueur par la foule dont l'enthousiasme gagne les Maîtres eux-mêmes. Il entrera dans la Guilde à la place de son rival.

Comme on le voit, l'opposition de Walther et de Beckmesser est constante; dans chacune des phases, dans chacun des actes, la partie et la contre-partie présentent une symétrie absolue.

D'une extrême simplicité, l'action se développe logiquement, sans intrigue proprement dite, sans ingénieuses et inutiles combinaisons, mais par des motifs purement psychiques : les caractères des personnages.

***

Dans le tableau d'ensemble que présente l'œuvre wagnérienne, si puissamment coloré, si complet, si vivant en ses moindres détails, apparaît, éclairée d'une lu-

mière pleine et douce, une figure principale, plus grande et plus importante que les autres, celle de Hans Sachs. Cette figure, presque majestueuse malgré sa simplicité et sa bonhomie, est parmi les plus belles qui aient été mises à la scène, parmi les plus remarquables créations de l'art dramatique; nous n'en sachons pas, au théâtre, qui lui ressemble, ou pourrait lui être comparée.

Le Hans Sachs de Wagner est la personnification de l'homme et de l'artiste dans ce qu'ils ont de meilleur et de plus élevé.

Chez l'artiste, qui va de préférence chercher ses inspirations dans le peuple, c'est-à-dire dans l'expression la plus rapprochée de la nature des douleurs et des joies humaines, ce qui domine, c'est le sentiment poétique, le culte du beau pratiqué largement, dégagé de toute jalousie; et ce qui domine dans l'homme, c'est la bienveillance, la bonté qui résulte, en une nature d'élite, de l'intelligence profonde des hommes et des choses. Un grand artiste, un noble cœur, ces termes contiennent l'âme entière de Sachs, en font une admirable entité, ils donnent à l'œuvre sa portée, ils apportent une haute valeur morale au personnage autour duquel l'action va évoluer.

Car Sachs ne reste pas un spectateur indifférent, un témoin curieux des événements, il n'est pas là comme un personnage décoratif, honoraire, destiné à justifier le titre d'une pièce, la couleur locale ou le pittoresque d'une époque; Sachs se mêle à l'action et, au moment voulu, il la mène jusqu'au bout.

Ainsi, avec sa logique instinctive, Wagner a-t-il eu soin que dans une question d'art portée à la scène, devenant un sujet de drame ou de comédie, il ne se trouvât, en dehors de l'art, aucun élément important, aucune influence directrice.

De plus, le choix d'un tel personnage, comme rôle principal, indique clairement le but et le caractère de l'œuvre. Si Wagner n'avait songé qu'à une mordante satire, il se fut contenté de mettre Walther en présence

de maîtres bornés et grotesques, gardiens de formules ineptes et surannées, il eût moqué les uns, exalté l'autre, et le champion de l'art nouveau eût aisément triomphé. Telle n'a pas été sa pensée : l'art nouveau n'est pas la flamme dévorante qui doit tout détruire, il continue l'art ancien dans ses glorieuses et saines traditions, il en est l'évolution naturelle et logique. Cette idée de rapprochement, de fusion, Sachs la représente par sa large compréhension de l'art.

C'est pourquoi, dans cette Guilde qui, comme une forteresse inexpugnable, semble défendre le bataillon sacré de la médiocrité, Wagner introduit un véritable artiste, celui que la ville acclame, dont le nom s'est répandu dans toute la patrie allemande. Et de la Guilde Sachs est, sinon le chef, du moins un des membres les plus influents; les Maîtres, gens bornés et prétentieux, s'inclinent devant son talent, sa popularité, et ils comprennent qu'un peu de la gloire du poète rejaillit sur eux-mêmes, sur la corporation entière. Mais ce point de vanité est indifférent à Sachs. S'il tient la Guilde en si grande estime, c'est qu'il a souci de sa haute mission. Aussi, trouve-t-elle en lui, au besoin, le plus chaud défenseur :

« N'ayez mépris des Maîtres d'art, dit-il à Walther au dernier acte (1), louez leur saint labeur. Tout ce qui fait leur juste honneur vous fait vainqueur ici... C'est le poète seul qu'on fête en vous ainsi... Comment cet art peut-il être vil, lorsqu'il vous donne un tel prix?... Nos maîtres l'ont aimé, tout franc selon leur cœur, ils l'ont gardé fidèlement, sans en risquer l'honneur. S'il n'est plus noble comme au temps où rois et princes l'exerçaient, malgré les jours cruels, il reste nôtre et vrai. »

Garder précieusement le dépôt de l'art, le conserver franc et pur des souillures du dehors, le préserver des influences néfastes, qu'apporteraient inévitablement — Sachs le dit un peu plus loin — « le faste mensonger des

(1) Les citations que nous faisons du texte sont empruntées à la traduction de M. Ernst.

princes, un faux éclat, tous ces hochets menteurs qui corrompent le pays », tel est le but de la Guilde et elle n'y a pas failli. Les Maîtres ont continué, de leur mieux, l'œuvre de leurs prédécesseurs, les minnesinger d'autrefois. Mais Sachs veut mieux encore et, dès le début de la pièce, il fait connaître ses idées sur l'art.

Les règles, il les sait aussi bien qu'un autre, et — dit-il aux Maîtres (1) — « pour que la Guilde y veille toujours, moi-même, j'ai fait de longs efforts. »

Mais il apprécie ces règles à leur juste valeur :

« Je trouve sage que l'on contrôle aussi nos lois qui, dans la routine de l'usage, perdraient leur vie ainsi que leur poids. »

La nature, tel est le critérium auquel doivent être ramenées les lois de la tabulature ; sans elle, la forme d'art dégénère bientôt en une sorte de langage conventionnel, une chose vide, inexistante, une forme stérile à l'usage des médiocres et des imbéciles qui se paient de mots et de notes.

« Et, pour savoir si vous suivez la franche vérité, un seul le peut, qui ne sait rien de la tabulature. »

Aussi demande-t-il « que le peuple soit consulté au moins une fois par an — l'occasion s'offre présentement, dans le concours organisé par Pogner — qu'il puisse juger par lui-même », lui qui ignore cette technique complexe, cet arsenal de règles et de modes... « Le peuple et l'art solidaires », comparés à un arbre, à la sève vigoureuse, qui étend toujours plus avant ses rameaux sans cesse chargés de feuilles et de fleurs, « le peuple et l'art, *verts et fleuris*, c'est votre but pour moi, Hans Sachs. »

L'on conçoit sans peine que, devant une aussi audacieuse proposition de referendum, l'assemblée routinière pousse les hauts cris ; Pogner, qui tente déjà beaucoup, qu'irrite cette nouveauté venant se greffer sur un projet dont la hardiesse l'étonne lui-même, s'en montre très effrayé :

(1) Premier acte, après la communication de Pogner.

« Cher Sachs, vous allez trop loin. Qui trop embrasse mal étreint. »

Nous sommes donc à même de connaître très complètement le côté artistique du personnage, son esthétique saine et large, à la fois ferme et conciliante, grâce à un éclectisme éclairé. Exposée dans le cours de la pièce en maints endroits du texte, cette théorie est résumée par Sachs dans le discours final (1), avec beaucoup d'autorité, d'une façon presque solennelle, actis et verbis, puisque la victoire de Walther, son mariage avec Eva, son entrée de la Guilde représentent précisément l'idée maîtresse du poète, la fusion des deux arts, l'ancien et le nouveau.

Tel est l'artiste; voici maintenant l'homme.

C'est un simple, un modeste. Arrivé au faîte de la réputation, il n'a pas songé un instant à abandonner le métier des premiers jours; il a été savetier et le poète applaudi de l'Allemagne restera savetier. Si, à certaines heures, la vulgaire besogne lui pèse, il chasse vite ces idées d'émancipation poétique ou de paresse, il se rappelle durement à l'ordre:

« Je suis un simple, un pauvre d'esprit... Mieux vaut marteler la semelle, sans plus désormais rimailler (2). » Les acclamations de la foule lui causent une vive émotion, sans aucun mouvement d'orgueil:

« Vous, vous chantez; moi, je rougis... Vraiment, c'est pour moi trop d'honneur ! Tout mon orgueil en ceci, c'est de me voir aimé de vous (3). »

Il en est de même à la Guilde. Aux séances, il adresse aux Maîtres, en entrant, un cordial « Que Dieu vous garde », s'asseoit modestement au milieu d'eux sans attirer l'attention, arrivant, comme le fait remarquer l'encombrant Beckmesser, toujours le dernier, n'étant pas, non plus, le premier à parler. Mais, s'il survient quel-

(1) Dernière scène de l'œuvre, dont nous avons donné ci-dessus quelques extraits.

(2) Deuxième acte, première scène.

(3) Troisième acte, après le Choral du Rossignol.

que dispute, qu'il soit personnellement ou non en cause, il apporte des paroles d'apaisement, il cherche à calmer ces petites vanités qui se dressent froissées, irritées, il cache, sous une fine ironie, les conseils du bon sens, d'un jugement droit et prompt.

Lorsqu'à cette séance de la Singschule à laquelle nous assistons, Pogner a exposé, avec un visible contentement de soi-même, son projet de concours, si Sachs intervient, alors que beaucoup de Maîtres ont déjà parlé, c'est qu'il s'agit d'Eva, de la fille de son ami et voisin Pogner, de la petite Evchen qu'il a portée jadis dans ses bras et qui est à présent une belle jeune fille. Le sort d'Eva l'intéresse avant tout dans cette question d'art, sur laquelle il dira son mot tout à l'heure. Il faut que Pogner le rassure, et il insiste jusqu'à une réponse claire et satisfaisante de l'orfèvre.

Les incidents qui se produisent dans la suite de cette séance nous révèlent de plus en plus complètement sa nature franche, droite et loyale, remplie de bonté et, sous des dehors très simples, très fine et très perspicace. Il accueille avec bienveillance Walther, chez qui il devine l'artiste du premier coup, il défend courageusement contre les attaques injustes des Maîtres celui qui est déjà son protégé.

« Eh ! Maîtres ! pas tant de hâte ! Je suis d'un autre avis que vous. Le chant que l'on vient d'entendre m'a semblé neuf et non confus... Vous exigez la règle, là où rien ne suit vos règles à vous. Laissez d'abord vos codes, pour comprendre sa règle à lui (1). »

Puis, comme Beckmesser se récrie :

« Seigneur marqueur, pourquoi ce zèle ? Que n'êtes-vous plus calme ? Il vous faudrait, pour être juste, mieux écouter d'abord. Aussi, je vous demande à tous, d'écouter le chevalier jusqu'au bout. »

Au plus fort de la discussion, Sachs conserve son

(1) Premier acte; séance de la Guilde, après les deux premières strophes du Chant d'épreuve.

sang-froid. Il répond avec calme aux paroles irritantes de Beckmesser, à qui il reproche sa partialité évidente et de qui il dévoile, en passant, les secrètes intentions.

Et, à la fin de la séance, après l'échec du candidat, tout le monde étant parti, Sachs demeure un instant seul, dans la Singschule; au geste qu'il fait en regardant la chaire vide, nous comprenons combien profond est le découragement qui s'est emparé de son âme. Cette fin d'acte, en attirant brusquement notre attention sur celui qui va jouer un rôle principal, nous fait sentir, mieux qu'un long discours, la sympathie existante déjà entre les deux poètes; elle prépare la scène de l'acte suivant où nous retrouverons Sachs, devant la porte de son échoppe, absorbé dans les mêmes pensées.

Jusqu'ici Sachs s'est tenu dans une grande réserve; s'il va se mêler, dès le début de l'acte suivant, à l'action, c'est qu'il apprend d'Eva elle-même l'amour de la jeune fille pour le nouveau venu. Que faire alors? Que feront ces amoureux « fort mal en point », comme disaient les maîtres, à la séance, en parlant du candidat évincé? Sans Sachs, sans l'ami fidèle et dévoué, que deviendrait la petite Evchen toute prête, dans l'entraînement de la passion, à commettre une sottise, à se conduire comme une fille dévergondée? Son père, soupçonnant peut-être quelque chose, est tout désorienté par cela même et incapable de se décider ou de prévoir. Sans lui, comment le jeune poète pourra-t-il réussir, remplir les conditions exigées pour le mariage et auxquelles Pogner a donné sa parole?

Sachs se décide donc à intervenir; il aidera un peu les événements, devinera encore plus la tournure qu'ils prendront par les caractères qui se trouvent aux prises et ainsi, sans rien brusquer, peu à peu, il amènera un dénouement à la réussite duquel il s'est entièrement dévoué.

La plupart des commentateurs de l'œuvre s'appesantissent longuement sur la conduite de Sachs (Sachs, qui était veuf, pouvait en effet se présenter et était sûr de

remporter le prix) (1), ils le rapprochent des personnages similaires qui, dans l'œuvre du maître, représentent le sacrifice, l'abnégation de soi-même. Parmi ces commentateurs, un des plus éminents, M. Chamberlain, fait du renoncement volontaire de Sachs à la main d'Eva l'idée maîtresse du drame. Il est vrai qu'il ajoute aussitôt : « Mais cette lutte est une lutte tout intérieure contre sa propre douleur... Un homme tel que Sachs ne pouvait avoir un seul instant l'idée d'arracher ou de disputer même la jeune fille à son amant. »

Il nous semble difficile d'admettre que la pièce des Maîtres Chanteurs repose sur une situation (2) qui s'y trouve si peu expliquée et qui, d'ailleurs, est presque résolue d'avance. Lorsqu'il est question des candidats célibataires... ou veufs, Sachs ne déclare-t-il pas aussitôt et d'une façon formelle à Beckmesser :

« Non pas, beau juge. Plus jeunes gars que vous et moi doivent être admis pour qu'Eva accepte l'élu choisi. »

L'esquisse de 1845, suivie très exactement dans le livret de 1862 — à une modification près, l'incident du poème volé ou donné, au troisième acte — ne contient aucune allusion au renoncement de Sachs. L'idée en vint à Wagner, lorsque, pour établir le texte définitif, il développa les caractères, les anima d'une vie réelle, humaine, lorsqu'il compléta le personnage de Sachs, pour lequel cette esquisse ne donnait que des indications sommaires, et se rapportant seulement à l'artiste. Dans l'affection presque paternelle du poète pour la petite Evchen pouvait se glisser un sentiment d'amour; la possibilité d'un second mariage était justifié par l'his-

(1) Le véritable Sachs devint veuf à 60 ans, et se remaria bientôt après avec une jeune fille de 17 ans, Barbara Hascher. Celui de Wagner est beaucoup moins âgé évidemment, il a 45 ou 50 ans... « Il est, dit M. Ernst, dans la maturité de l'existence et dans la pleine force du génie. »

(2) En tant qu'idée *maîtresse*, idée *dominante*, disons-nous; car il ne faudrait pas tomber dans l'exagération contraire. L'amour discret de Sachs pour Eva est un des côtés — et non des moins intéressants — du caractère du personnage.

toire, Eva eût pu remplacer Barbara Hascher, et elle eût peut-être bien fait. Mais si le sacrifice de Sachs était devenu le motif dominant de l'œuvre, il est probable que Wagner l'eût autrement développé,— l'ampleur des situations principales dans les autres œuvres n'en témoigne-t-elle pas hautement ? — se fût-il contenté de l'exposer uniquement par la voie indirecte ? Sachs n'en parle pas dans les deux monologues où il fait connaître très librement le cours de ses pensées. Il ne s'arrête pas de lui-même à cette chimère; c'est Eva qui vient aviver le rêve à peine entrevu, le rendre possible un instant, mais qui le dissipe aussitôt par l'aveu de son amour pour le jeune noble. C'est David, avec une bonne intention et non moins d'étourderie, c'est Beckmesser, qui croit toujours avoir un rival dans le cordonnier poète. Lui-même n'y fait qu'une allusion très discrète au dénouement, dans l'*ensemble* du quintette (1). L'idée reste dans cette demi-ombre , elle ne se développe jamais complètement. En faire l'idée maîtresse de l'œuvre, n'est-ce pas engager dans une interprétation inexacte les artistes chargés du personnage, enclins trop souvent à exagérer l'importance d'un rôle, surtout à grossir les détails du sentiment, à alourdir les teintes délicates — comme celle-ci — qu'il contient ? N'est-ce pas forcément attrister une pièce lumineuse, ensoleillée, toute à la joie de vivre ?

Le Sachs de Wagner, conforme à celui qui existait réellement au XVI° siècle, à Nürenberg, est plein de belle humeur, de verve humoristique, d'une gaieté calme et franche. Son rôle abonde en plaisanteries d'une ironie sans méchanceté aucune, d'une malice qui sert souvent à déguiser une bonne action.

A Beckmesser qui fait une scène au poète, parce que celui-ci l'empêche de chanter devant la soi-disant Eva sa grotesque sérénade, il répond, très sérieusement :

« C'est là votre chant ! Son style est libre et fier d'accent ! »

(1) Une allusion à ce sentiment, faite seulement par la musique, se trouve dans le dernier couplet de la chanson de Sachs, au deuxième acte.

Au même Beckmesser,voulant le consulter sur ses élucubrations poétiques et musicales :

« Hé ! qu'on me laisse en paix ! Pourquoi me faire un tel honneur ! Couplets des rues, voilà mes poèmes ! Aussi dans la rue je travaille et je chante ! (1) »

Dans la seconde scène avec Eva, le cordonnier poète, en examinant les chaussures de la petite, lui dit malicieusement :

« Fille, écoute-moi. Voici ce que j'ai rêvé pour m'affranchir de mon sot métier : c'est simple... je vais prétendre à toi. Ce sera mon projet de poète à moi. N'entends-tu point ?... Réponds un peu... D'ailleurs, c'est toi qui vins m'y pousser... C'est bon... J'entends... fais tes souliers ! (2) »

Quand il plaisante ainsi, c'est au moment même où il a tout fait pour ses deux protégés, au moment où son œuvre va être terminée, où Eva aura pour mari Walther.

Nous pourrions citer encore la chanson du deuxième acte, où se trouve intentionnellement le nom d'Eva, bien d'autres passages, pour mieux dire tout le rôle, pour lequel Wagner s'est très heureusement inspiré des œuvres du chansonnier populaire (3).

***

A côté de cette belle et simple figure du cordonnier poète, nous devons placer celle de Walther, du novateur qui va provoquer un si grand scandale à la tranquille Académie de Nürenberg. Ce Walther est un jeune noble,

(1) Deuxième acte. Sachs travaillant aux souliers de Beckmesser. Celui-ci, avec son luth, devant la fenêtre d'Eva.

(2) Premier tableau du troisième acte.

(3) Le chant du Rossignol de Wittenberg (hommage à Luther), la chanson que nous venons de citer, les strophes de Saint-Jean au Jourdain, dites par David au troisième acte, sont des spécimens de l'esprit et du caractère des œuvres de Sachs.

issu d'une maison franconienne, de la famille des Stolzing. Il est chevalier et poète. Comme les minnesinger, il porte blason, il descend d'une lignée aristocratique; comme eux, il est né artiste. Son art résulte de dons naturels, et non d'enseignements péniblement appris à l'école; ses chants sont des improvisations, comme le fleurissement spontané d'idées ou de sentiments qui prennent instinctivement une forme d'art. Et cette forme, il l'a trouvée de lui-même, librement, dans la contemplation de la nature, dans quelque livre oublié d'un vieux minnesinger.

« Aux grands bois que charmait l'oiseau, j'appris comment l'on chante. »

« Herr Walther, le charmeur d'oiseaux, c'est lui qui fut mon maître! (1) »

Poussé par une irrésistible vocation, Walther de Stolzing est donc venu à Nürenberg, dont le renom artistique est considérable. Mais la première connaissance qu'il fait, par l'intermédiaire de l'écolier David, de l'art de ses Maîtres Chanteurs si réputés, lui cause une désillusion profonde. Il ne comprend rien à cette interminable nomenclature de formules, de modes et de règles que débite le jeune ouvrier savetier, et à laquelle celui-ci mêle plaisamment des détails de son apprentissage technique.

« Grand Dieu! s'écrie le chevalier, serais-je donc bottier! L'art lyrique me plairait bien mieux (2). »

Si quelque puissant motif ne le retenait, si Eva n'était pas le prix du concours poétique, il enverrait au diable toutes ces règles, toutes ces chinoiseries, et les Maîtres avec elles. La fierté de son caractère fort courtois, mais assez dédaigneux, ayant quelque peu de cette morgue que les nobles ne déposent jamais complètement, l'incline à ne pas frayer avec cette société vulgaire

(1) Walther von der Vogelweide, le plus grand des Minnesinger du moyen-âge. Au premier acte, chant de présentation.

(2) Premier acte, scène II, David et Walther.

de boutiquiers où — chose inconnue de lui — « les artisans se font juges ».

Quand il lui faut s'asseoir dans la chaire du chanteur, il ne peut réprimer un geste de dégoût pour ces mesquines pratiques de bourgeois ridicules.

Cette répugnance est réciproque. La présentation faite par Pogner a été tout d'abord bien accueillie. Walther, par l'élégance de sa personne et de ses manières, a produit sur les Maîtres un effet sympathique, mais ils se méfient :

« Un chevalier?... Un noble sire?.... Est-ce un bonheur ? Y a-t-il danger ? (1) »

C'est à qui, parmi eux épiera le jeune homme :

« Il a sauté debout de la chaire ! » s'écrie, entre autres, le boulanger Kothner, très indigné.

Les Maîtres, déjà irrités à la pensée qu'un inconnu, par sa naissance et par son talent, se croit en droit et en mesure de briguer du premier coup la maîtrise, à laquelle ils ne sont arrivés, eux, qu'en prenant successivement leurs grades, se tournent complètement contre lui, lorsque l'acrimonieux Beckmesser leur montre le tableau — rempli à coups de craie — de ses innombrables fautes contre les règles du chant.

« L'échec de Walther, dit M. Hugo Dinger dans un ouvrage déjà cité, n'est pas seulement l'œuvre de l'étroitesse d'esprit et des intrigues de Beckmesser. mais un peu sa faute à lui-même. Wagner n'eût pas été le poète plein de finesse qu'il fut, s'il avait fait dépendre un événement aussi important d'une action étrangère au principal personnage et extérieure à lui. Walther considère l'art de la maîtrise pour trop peu de chose; il est impossible qu'il soit admis du premier coup. Le spectateur doit comprendre que si l'échec de Walther ne rend pas les Maîtres sympathiques, du moins il était quelque peu justifié. »

Le jeune poète, en effet, a contre lui non seulement

(1) Premier acte, les Maîtres, en séance.

l'origine de sa naissance, ses tendances d'art, mais un caractère fougueux et emporté. Après les critiques que soulèvent les deux premières strophes du *Chant d'épreuve*, Walther consomme de lui-même la défaite, en chantant la strophe dernière. Après l'allusion mordante, peu prudente aussi, qu'il a lancée à Beckmesser « tapi dans une haie obscure, rongé d'amer dépit » comparé dans le texte allemand « à une chouette éveillant le chœur rauque des corbeaux », voyant les Maîtres près de se ranger à l'opinion du marqueur, il s'emporte, il les traite de « vils oiseaux de nuit glapissant avec fureur (1) », il achève la rupture et la rend définitive. Pour un peu, il brandirait son épée, comme il le fait au deuxième acte, et se vengerait sur ces vils manants en héros de chevalerie.

Walther sort de la Singschule, hors de lui, animé de la plus grande fureur. Quand nous le retrouvons à l'acte suivant, dans la scène avec Eva, il parle, en halluciné, de ces maîtres « sinistres spectres, qui sautent de leurs comptoirs, de leurs marquoirs, vont dans les ruelles, en faisant de laides grimaces, cherchant et déjà entourant la jeune fille, parlant d'épousailles, troupe infâme que son épée ne balayera donc pas! »

Cette exaltation ne tombe qu'au dernier acte, sous l'influence bienfaisante des conseils de Sachs, sous l'influence de l'art lui-même, car Walther, avant tout, est artiste et l'art, par le calme qu'il exige, aura raison de ses nerfs.

Les chants de Walther, que nous aurons occasion d'analyser musicalement, sont, nous l'avons dit, des improvisations, non des morceaux longuement étudiés, travaillés. Walther chante, à son gré et sans souci de la forme, l'amour, le printemps de la nature, son printemps à lui. Et maintenant, depuis qu'il est à Nürenberg, depuis que son regard s'est rencontré avec celui d'une belle

(1) Dans le texte: « de pies et de corneilles criant avec leurs voix creuses. »

jeune fille, c'est elle qui l'inspire, elle dont la pensée le hante jour et nuit, elle qui symbolise la poésie et l'amour, en qui tout se résume; c'est elle qui fera éclore le délicieux *Preislied*, le *Chant du Rêve*, description du merveilleux jardin où le poète a rencontré une Eva idéale, transfigurée en Muse.

Ainsi le Dante et les poètes de son époque se plaisaient à évoquer, comme invention d'art, en l'honneur de leur dame, des songes supposés, symboliques; ils adressaient ces poétiques rébus à « leurs amis », en leur en demandant l'explication. Wagner, écrivant le *Preislied*, s'est très probablement inspiré de ces traditions, fort en honneur au moyen âge, en Italie du moins (1).

Ce qui, en définitive, nous intéresse dans le personnage de Walther, c'est le poète, beaucoup plus que l'amoureux; c'est la vibrante et libre poésie que l'amour, mis sur le chemin par le hasard, a dégagée dans cette âme d'artiste.

***

Eva est une douce et innocente jeune fille, dans le cœur de laquelle la passion de l'amour éclate tout d'un coup. Eva est un peu la sœur de Marguerite. Elle lui ressemble physiquement, elle est blonde comme elle, elle est naïve et tendre comme elle. Celle-ci a vu en songe le Faust bien-aimé; celle-là a aperçu, souvent, en rêve, le beau Walther, semblable à David, non pas celui de la bannière de la corporation « avec sa barbe grise et sa harpe », mais le David « vainqueur de Goliath, la fronde à la main, le front nimbé de boucles d'or, tel que l'a représenté maître Dürer! (2) » Dès qu'elle le voit réellement, elle reconnaît en lui l'homme qu'elle va

(1) On les retrouve également dans nombre de poésies de cette époque en France et en Allemagne.

(2) Premier acte, première scène. Eva à Madeleine.

aimer, qu'elle doit aimer. « Elle est bien la femme de Walther, elle seule pouvait l'être... Elle comprend et pénètre l'essence du héros... elle s'attache aussitôt à lui, il répond à l'idéal qu'elle avait vu depuis longtemps sur la scène de son imagination (1). »

Lorsque Walther, dans la Singschule, s'est approché d'elle et qu'il lui adresse de pressantes sollicitations, la jeune fille n'ose répondre, fait parler à sa place Madeleine, la servante; mais, quand il est question du concours dont elle est l'enjeu, la passion l'emporte, l'aveu « vous ou personne » est prononcé d'une voix vibrante. Cet aveu est si subit que Walther se détourne et s'éloigne un instant pour cacher son trouble, sa violente émotion.

Plus tard, elle aura la même promptitude dans la décision; quand le bien-aimé lui parle de l'emmener, sans réfléchir, en grande hâte, elle prend les vêtements de Madeleine, et revient toute prête à « se donner, comme une folle enfant (2) ».

Une terrible inquiétude, de cruels et incessants tourments sont entrés maintenant dans ce cœur si tranquille, dans cette existence paisible, entourée de luxe, exempte jusque-là de tout souci. Elle sait que Walther s'est

(1) M. Hugo Dinger, ouvrage cité.

(2) La conduite d'Eva a soulevé de nombreuses critiques; l'explication pourtant en est aisée. Eva a vu chez son père un beau garçon, qui de plus est poète, artiste; elle s'est éprise de lui, et l'idée d'appartenir à un autre, surtout à un cuistre comme Beckmesser, l'exalte au point de lui faire prendre les décisions les plus subites... Eva est bien excusable. Elle n'a auprès d'elle personne qui puisse la conseiller ou réprimer ses entraînements irréfléchis. Elle a perdu sa mère étant encore enfant; son père, à qui les affaires imposent de fréquents voyages, comme il le dit au premier acte, a confié la jeune fille à Madeleine. Chargée de la garde d'Eva, la brave servante n'a ni la qualité, ni l'autorité nécessaires pour prendre un autre rôle; ses observations sont sans portée, faites uniquement pour la forme; c'est une confidente complaisante, toujours prête à servir les amoureux. Eva est donc abandonnée à elle-même; de là cet aveu subit, naïf, qu'elle fait à Walther, de là le projet d'enlèvement qu'elle accepte. Tout cela n'est-il pas pris dans l'observation réelle de la vie ordinaire? Ne cherchons pas à trop idéaliser Eva; une Eva vraiment idéale eût épousé Sachs et non Walther, mais le public n'aurait pas été content.

présenté à la séance, mais elle ignore le résultat... Si, pourtant, Madeleine l'avertit de l'échec en quelques mots, mais c'est tout, et elle ne peut y croire. N'osant interroger son père, elle pense qu'elle sera plus hardie avec son vieil ami Sachs. Mais Sachs reste muet sur le point qui l'intéresse. Dans cette scène charmante, une des plus délicieuses qui aient été écrites pour le théâtre, Eva tourne tout autour de la question, sans la poser. Elle s'impatiente : « Il ne dit rien, il ne sait rien. — Eh! cher Sachs, n'allons pas confondre la poix et la cire. Je vous aurais cru plus habile. » Et comme Sachs lui parle de Beckmesser, assuré de « vaincre sans conteste », Eva, brusquement, lui propose de se mettre sur les rangs... « Chère Eva, tu me fais des contes. » Alors elle devient de plus en plus agressive... sans doute il est fort indifférent à Sachs qu'elle soit la femme de Beckmesser... La scène tourne brusquement. A la nouvelle que Sachs se décide enfin à lui dire, en apprenant l'échec irrémédiable de Walther, « de cet intrus qui nous dérange, qui ne nous laisse pas cuver tranquillement ce que nous avons appris, de ce maître de naissance à qui les Maîtres font toujours le pire accueil, qui devrait aller au diable et de par le monde batailler », à cette apostrophe lancée à dessein, la petite Evchen laisse échapper son secret, elle accable son vieil ami des plus cruelles injures :

« Vous n'êtes tous que des envieux, que des fourbes! Ça sent la poix ici à faire mal! Brûlez-la donc pour vous réchauffer! »

On comprend qu'après cette scène le projet de Walther ne rencontrera pas de résistance. Quitter, fuir cette ville où tout le monde est contre « lui », contre elle, les Maîtres et Sachs aussi.

Et pourtant, après les incidents mouvementés de la nuit de la Saint-Jean, Eva retourne chez Sachs, soi-disant parce que ses beaux souliers brodés la blessent tantôt « trop petits », tantôt « trop grands », en réalité pour connaître le sort de son Walther. Qu'est-il devenu?

Est-il parti? Alors, quand ils sont réunis tous les trois, dans l'atelier du cordonnier, quand elle est sûre de l'avenir, du bonheur, Eva comprend enfin que ce bonheur est entièrement l'œuvre de l'ami Sachs. Dans un bel élan, elle va à lui, l'attire :

« O brave cœur! Puis-je te rendre tous tes dons! Quelle eût été ma vie sans ton amour et sans toi!.. Si j'avais dû choisir, toi seul étais l'époux, le prix était pour toi (1). »

Le sentiment est sans doute sincère, véritablement éprouvé, mais avec des si... que ne ferait-on pas? Et c'est de cette façon que la petite Evchen console l'ami qui restera toujours fidèle, toujours dévoué.

***

L'orfèvre Veit Pogner, le père d'Eva, est le type du bourgeois riche, glorieux, amateur d'art et connaisseur fort médiocre. Ce Mécène, qui ne voit rien au-dessus, en fait d'art, que la Guilde dont il fait partie lui-même, dont il est le doyen, a conçu depuis longtemps un projet grandiose, un concours de chant, dont le prix serait Eva, sa propre fille « avec tout le bien qui lui est acquis ».

« Ainsi tomberont les amers propos, souventes fois ressassés par les nobles et le peuple qui traitent les bourgeois de gens avares, cupides et matériels (2). »

Ainsi également, ce qu'il ne dit pas d'ailleurs, son plus cher désir sera exaucé. Avoir pour gendre un Maître (comme, de nos jours, quelque gros commerçant de la rue Saint-Denis ferait épouser à sa fille un académicien), organiser un concours extraordinaire, présenter à la séance de la corporation une communication sensationnelle, voir le nom de Veit Pogner immortalisé

(1) Fin du premier tableau du troisième acte. Un peu avant le quintette.
(2) Premier acte: séance de la Guilde.

dans les fastes de la Guilde, telle est l'ambition du riche orfèvre. Mais une fois le plan exposé, Pogner est assez irrité — sans trop le laisser paraître — des critiques qu'il soulève. Aux objections « l'enfant pourra-t-elle choisir?... si l'enfant choisit, à quoi bon un concours? », Pogner répond, par une échappatoire : « Certes, l'enfant pourra refuser (car ce brave homme n'est pas un père barbare, tyrannique), mais elle devra renoncer au mariage. » Il réussit enfin à apaiser les uns et les autres, il calme Beckmesser et surtout Sachs, ce questionneur enragé, qui embrouille le projet avec son referendum populaire, il arrive enfin à faire écarter le plus vite possible cet amendement qui lui porte ombrage : « Cher Sachs, je tente déjà beaucoup ! »

Rassuré, Pogner présente le jeune homme, son hôte d'hier, dont il connaît la famille, dont il a vendu les biens, et qui, enfin, lui a exposé tout à l'heure ses visées artistiques. Ce chevalier se trouve à point nommé ; il se met sur les rangs fort à propos. Lui, Pogner, ne pourrait-il pas avoir pour gendre non seulement un Maître, mais un noble, honneur tout aussi précieux ? Pendant la suite de la séance, l'orfèvre demeure dans une grande réserve, s'abstenant de parler ou de voter, n'osant approuver ce qui est contre les règles, se demandant anxieusement ce qui va se passer. L'échec consommé, le pauvre homme est plus embarrassé, plus perplexe que jamais. Si Eva allait repousser le greffier qui a toutes les chances maintenant, mais dont l'âge l'inquiète, dont l'insistance, au sujet de sa fille, l'a assez désagréablement impressionné ? L'attitude résignée et silencieuse de la petite le préoccupe. Y aurait-il quelque commencement d'amourette entre le chevalier et elle ? Que faire ? Il ne peut retirer la parole donnée aux Maîtres. Et il reste ainsi, hésitant, perplexe, l'esprit à la dérive, ne prévoyant et n'empêchant rien, attendant qu'un incident heureux se produise, qu'une main charitable vienne le secourir et empêcher son généreux projet d'art d'aboutir à une catastrophe.

***

Si Pogner représente la bourgeoisie riche, le haut commerce, Beckmesser, greffier de la ville, apporte à la Guilde l'autorité, le prestige de sa situation municipale, et... son vilain caractère. C'est un de ces cuistres d'art, spécimen d'une race toujours florissante, engeance contre laquelle Wagner eut à lutter toute sa vie et qu'il était à même de décrire mieux que personne.

Beckmesser est *marqueur*. Ces fonctions qu'il doit à l'intrigue et qu'il remplit avec une acrimonie méticuleuse, avec toute l'ardeur procédurière du fonctionnaire classique, il les garde comme l'avare veille sur son trésor. Sa susceptibilité inquiète est toujours en éveil.

Ainsi, lorsqu'il dit aux Maîtres, au début de la séance :

« Si ces Messieurs le désirent tant, j'abandonne volontiers ma place et ma fonction »,

il veut simplement provoquer comme réponse : « Je vous en prie, Monsieur le greffier, restez marqueur (1). »

Un peu plus loin, dans cette même séance, il joue avec Walther une comédie semblable, à propos de ses pénibles devoirs.

Pénibles ! Certes non. Enfermé dans sa loge, derrière un rideau qui le cache complètement, Beckmesser éprouve une joie féroce à remplir le tableau noir de coups de craie, violents et sonores comme des coups de marteau. Que les règles lui sont douces à censurer les autres, à les prendre en défaut ! Entre ses mains quelle arme précieuse ! S'il connaît ces règles, comme un juge le code criminel, il en sait mieux encore la valeur et l'utilité pour son profit personnel ; elles servent merveilleusement ses projets.

(1) M. Hugo Dinger, ouvrage cité.

Il faut le voir, pendant le chant d'épreuve du chevalier, exhiber triomphalement le tableau tout criblé de marques, énumérer et supputer toutes les fautes commises, et, comme Sachs fait une observation trop significative, à son gré, Beckmesser, très habilement, y coupe court par une digression sur des chaussures que Sachs lui a promises et qu'en cordonnier négligent, il ne lui a pas encore livrées. Animé d'un zèle infatigable pour le bon renom de la corporation que les innovations de Walther mettent en péril, il crie, il se démène, il va d'un groupe à l'autre, il communique bientôt son indignation aux Maîtres, et finalement, enlève le vote qui lui est si cher, qui va le débarrasser d'un rival dangereux.

Ce censeur impitoyable n'est pourtant pas artiste le moins du monde; dans son âme basse et envieuse, dans cette cervelle bourrée de jalousie et de méchanceté, il n'y a pas place pour le moindre grain de poésie ou d'art. Seulement il a l'esprit d'intrigue, l'intelligence du roué. C'est par là qu'il s'est imposé à la Guilde, qu'il domine ses collègues; il les prend par ses manières hypocrites, ses accès de fausse bonhomie, par le ton tantôt autoritaire, tantôt mielleux de ses paroles.

On s'incline devant le marqueur, devant Monsieur le greffier, un personnage qu'on n'ose discuter, et le père d'Eva, s'il ne rêvait de quelque combinaison encore plus brillante, l'agréerait pour gendre sans aucun déplaisir.

Parmi les Maîtres, il en est un, cependant, que Beckmesser n'a pas réussi à tromper: Sachs, qui devine l'intrigant, et le juge comme nous, public, nous le jugeons nous-mêmes (1). Beckmesser le sait, et il déteste le poète,

(1) De même, l'opinion de Sachs sur Walther est d'accord avec celle du public. Si nous supposions que la corporation ne fût composée que de gens grotesques et ridicules, qu'il n'y eût parmi eux aucun esprit assez éclairé, assez perspicace pour comprendre ou admettre un véritable poète, pour ne pas se laisser berner par un vil intrigant, l'œuvre n'aboutirait qu'à une fantaisie pure, irréelle, sans consistance et sans intérêt. La présence d'un personnage tel que Sachs, au jugement droit et libre, est nécessaire pour donner à la pièce une base véritable, pour la consolider, pour

non seulement à cause de sa popularité qu'il envie, de son talent qui le met si fort au-dessus de lui, mais parce qu'il est trop perspicace. Et durant toute la pièce, les deux personnages s'observent, l'un, avec son air sournois et méchant, sa nature basse et rageuse, l'autre, avec le regard calme et clair d'une âme franche et loyale. Walther est évincé, mais il reste Sachs. Aussi, Beckmesser lui cherche-t-il volontiers querelle ; aussi, pour masquer ses projets, accuse-t-il, non moins volontiers, le poète de faire lui-même toutes sortes d'intrigues.

La lutte s'engage, jusqu'au moment où un incident imprévu, celui du poème, amène Beckmesser à un revirement complet. Lui qui n'avait cessé de dénigrer le poète, qui lui avait à jamais interdit — Beckmesser vivant — les fonctions de marqueur, le voilà maintenant le champion de Sachs. Il votera pour lui, il achètera ses vers, il le fera marqueur (n'est-il pas tout puissant à la Guilde ?), il répandra dans tout Nürenberg la devise « vert et fleuri » (1). Mais si roué qu'il soit, le greffier, cette fois, en sera pour ses frais de diplomatie. Ce grand politique a un point très vulnérable : sa vanité d'artiste. Il se croit supérieur à tous les Maîtres ; certes, il accorde que Sachs est un brave rimeur, il lui concède quelque popularité, mais une popularité facile, acquise par un art vulgaire, destiné à charmer les rues, propre à des chansons de carrefour et de cabaret. Le grand musicien, c'est lui ; ses compositions absurdes et ridicules, remplies des fautes les plus grossières, il les proclame des chefs-d'œuvre. Si la sérénade a échoué, si la belle,

prouver son existence dans un monde réel ; c'est aussi, en quelque sorte, l'unité métrique avec laquelle nous mesurons les déviations, les perturbations apportées chez les autres par la passion et l'intérêt : chez Walther et Eva, l'amour qui s'irrite et veut briser, quand même, tous les obstacles ; chez Beckmesser, la jalousie, l'envie et le sot orgueil ; chez les Maîtres, enfin, la médiocrité du sens artistique, l'inertie de la routine, l'instinct de la conservation, de la propriété appliqué à un ensemble de formes, à un héritage artistique qui doit demeurer un bloc intangible.

(1) Troisième acte, Beckmesser et Sachs.

à la fenêtre, a pris peur, la faute en est à cet enragé cordonnier. Il a été victime d'un odieux complot, indignement maltraité... Mais maintenant qu'on s'est expliqué franchement, du poème que Sachs lui donne généreusement, qu'il s'attribue sans scrupule, il fera un victorieux chant de Maître... Des vers du chansonnier populaire, avec cela il est sûr de plaire à la foule ; comme il le dit plus tard, au moment du concours, à Sachs qui, le voyant fort empêtré dans sa lecture, lui conseille malicieusement de renoncer à chanter, il pourra peut-être bien se tromper, mais « nul n'y verra goutte, si grande est votre popularité ! »

Et, lorsqu'il est sifflé, hué par le peuple aussi bien que par ses collègues, lâchement Beckmesser qui, tout à l'heure, adjurait Sachs de ne pas se dire l'auteur du poème, le prendra à partie, directement, devant tous, et voudra faire retomber sur lui la responsabilité de sa cruelle défaite ; mais il est obligé de fuir honteusement.

Le tour a été bien joué, et contre de pareils intrigants, Sachs, homme prudent et sagace, a employé le moyen qui réussit le mieux : les laisser se perdre eux-mêmes.

***

La jeune et riante figure de David apporte à l'œuvre une note gaie, ensoleillée, d'une couleur originale et charmante.

David est l'apprenti et l'élève de Sachs ; son maître lui enseigne en même temps le métier de savetier et celui, plus difficile peut-être, de poète (1).

(1) Tout aspirant commençait par se choisir un maître, qui fût son garant, et qui eût été couronné au moins une fois. Les Maîtres tenaient à honneur, si l'on en croit les documents, de consacrer chaque soir un peu de leurs loisirs à l'instruction de ces élèves (P. de Brinn'Gaubast et Barthélemy : « Les Maîtres-Chanteurs »).

« Cordonnerie et poésie, tout m'est enseigné d'un seul coup ; ai-je battu le cuir à force, sur les voyelles on m'interroge ; ai-je ciré bien droit le fil, c'est de la rime qu'il s'agit (1). »

La fréquentation d'un maître aussi illustre n'est pas sans développer chez l'écolier, devenu un jeune homme, mais encore un grand enfant, une certaine dose de suffisance, quelque prétention à obtenir, plus vite que les autres, la fameuse couronne de poésie.

Aussi, David se gobe volontiers et tâche de prendre parfois des airs sérieux. Lorsqu'il est chargé par Madeleine de donner à Walther quelques explications, c'est avec une naïveté tout à fait comique qu'il joue son personnage, qu'il parle ou interroge en docte professeur (2) :

« Vous êtes poète?... Chantre?... Ami de l'Ecole et tout d'abord Ecolier?... Et, tout droit, vous voulez être Maître?... Seigneur ! le nom de Maître-ès-Chant ne s'obtient pas en un moment !... »

Et le voilà étalant toute sa science, faisant à Walther un véritable cours de diction et de tabulature. Mais il connaît mieux les noms des choses que les choses mêmes ; son éducation confuse ne va guère au-delà de la nomenclature des règles et des modes (3), car il n'est pas encore arrivé à grand'chose, il l'avoue volontiers :

« Oui, je n'ai pas même le rang de « Chantre ». Qui peut croire quel mal il faut pour ça ! »

Jusqu'ici, l'épreuve ne lui a pas été favorable, il a toujours été ajourné :

« Malgré ma peine et tous mes soins, j'en suis encore bien loin ! A tous mes essais, à tous mes échecs, le ton

(1) Premier acte, scène II, David et Walther.

(2) Même scène.

(3) Les noms si baroques, si bizarres, des modes qu'énumère David se trouvent dans Wagenseil. Quelques-uns ont été inventés par Wagner, comme ceux que contient la phrase citée plus loin. Pour désigner les modes, on prenait vraisemblablement les premières paroles du texte auquel ils étaient adaptés.

« des coups (1) m'est chanté par mon maître, et si dame Lène ne vient m'assister, je chante le mode du pain sec. » Ces deux modes, fort caractéristiques, paraissent en effet résumer la science du jeune David, et les apprentis n'oublient pas de le lui rappeler à l'occasion.

« Que mon cas vous serve d'exemple, ajoute-t-il gravement, quittez un vœu trop haut! Chanteur, poète, prenez vos grades: nul n'est maître tout d'abord. »

Et le professeur, redevenu lui-même, termine son discours par une espièglerie de gamin:

« La chance vous soit bonne. — Tâchez d'avoir la couronne! — Couronne verte aux jolis satins, le chevalier t'aura-t-il, demain? »

Les apprentis, qui sont là, en train de tout disposer pour la séance, forment, à ces mots, une joyeuse ronde autour de la loge du marqueur et répètent malicieusement la phrase de David, en faisant la nargue au chevalier.

David parfois soupire. Son cœur est rempli d'amour pour la belle Madeleine, la servante de Pogner. Celle-ci le paye de retour, en friandises, et sait le consoler quand le patron gronde un peu trop fort.

Ce flirtage aux confitures, aux plats sucrés, à la saucisse, a la saveur d'une amourette de cuisine; pour les apprentis, c'est un thème tout trouvé à leurs railleries, à leurs impitoyables plaisanteries, un prétexte pour faire à Davidchen toutes sortes de niches. Ce petit manège amoureux a sa part dans l'action.

Madeleine, en servante dévouée, prend fort à cœur tout ce qui arrive à sa jeune maîtresse; en parlant de Walther, elle dit « notre chevalier ». Dans sa compréhension simple des choses, elle pense que son cher David peut, en quelques moments bien employés, instruire le chevalier et, après l'échec, elle reste persuadée qu'il a fort mal rempli la tâche, pour laquelle était promise belle et bonne récompense. Aussi, lorsqu'elle apprend

(1) Dans le texte: l'air de la trépignée par le tire-pied.

la fatale nouvelle et qu'elle s'écrie: « Grand Dieu! notre sire est exclu, » il n'y a plus rien dans le panier pour le petit Davidchen. A bas les pattes! Aussi, en fille rusée, elle consent à prendre à la fenêtre la place d'Eva, à feindre d'écouter avec intérêt, devant David lui-même, les déclarations enflammées et ridicules de Beckmesser.

Le résultat de cet imbroglio, nous le connaissons, ou plutôt le dos du greffier le connaît mieux encore.

En rossant d'importance le donneur de sérénades, maître David a vengé son honneur, comme un homme.

Le lendemain, quand il se trouve dans l'atelier, près de Sachs (1), il est bien penaud, il a l'air craintif de l'écolier pris en flagrant délit de gaminerie et tâchant de se disculper. Mais il se rassure devant l'attitude bienveillante du maître, sa figure s'épanouit, et c'est du meilleur cœur qu'il lui récitera la leçon apprise: « Saint Jean dans l'onde du Jourdain.... ». Jean, c'est Hans en allemand, c'est le prénom de Sachs. Gentiment alors, comme souhaits de fête, il lui offre les fleurs, les rubans qu'il a apportés dans le panier, les gâteries de Madeleine, la galette, la saucisse... Et, comme Sachs lui dit d'aller s'apprêter pour la fête, d'être « son jeune et brillant héraut », une idée lui vient subitement:

« Ou mieux.... votre garçon d'honneur.... Maître, il faut vous remarier! »

N'est-ce point touchant, cette idée éclose dans une jeune cervelle, ce conseil naïf donné par un gamin de l'âge de David ?

Au moment de partir, vêtu de ses plus beaux habits, gracieusement paré, le bon garçon va être au comble du bonheur. Devenu *compagnon* par la vertu d'un vigoureux soufflet, témoin du nouveau mode que Walther vient de créer, il se croit tout près d'être maître, il se demande avec Madeleine s'ils rêvent tous deux, si c'est un songe ou une réalité :

« Suis-je éveillé, suis-je endormi? Est-ce un rêve du

(1) Troisième acte, première scène.

matin? Je serais bientôt maître?.. Puis tous deux joignant nos vœux devant l'autel ?.. Dans mon cœur tout se trouble! »

Le brave Sachs a fait deux heureux de plus.

***

Tels sont les principaux personnages de la pièce. Si Wagner, comme nous avons pu nous en rendre compte dans ce rapide examen, a tracé avec beaucoup de soin leurs caractères, développé en eux une psychologie très complète, il n'a pas négligé non plus les rôles accessoires, il n'a pas traité les éléments de la figuration comme des masses uniformes et compactes, servant au compositeur de parties vocales anonymes, et destinées à ajouter leur propre tapage à celui de l'orchestre.

L'ensemble de la corporation est présenté avec beaucoup de vérité; maints détails s'y rencontrent, pris dans une observation réelle.

Les Maîtres, qui forment dans la ville un petit groupe à part, qui ont de fréquentes réunions, aiment et cultivent de leur mieux le chant, la poésie, et leur Guilde a acquis une renommée dont ils sont justement fiers; mais leur sens artistique est singulièrement borné, singulièrement exclusif. En dehors d'eux, il n'y a pas d'art, il ne doit pas y en avoir, et à cet art qui leur appartient en propriété, comme un brevet, personne ne doit toucher. Ils en sont les défenseurs, les seuls dépositaires; les profanes n'ont pas à connaître des règles qui régissent leurs modes et qui constituent la fameuse *tabulature*; les œuvres mêmes, en tant que *meisterlied*, ne sont pas publiées, entendues seulement dans quelques rares occasions. Pour se recruter, ils façonnent eux-mêmes des élèves, enseignés longuement et méticuleusement; ils ont établi toute une série d'épreuves où le *marqueur* a un redoutable rôle, tout un système de grades successifs nécessaires pour être élu maître.

Pamino, dans la *Flûte enchantée*, a certes moins de difficultés à vaincre que leur candidat, surtout lorsque, comme Walther, il leur est étranger, n'ayant même appris dans aucune école. Le trésor d'art de la Guilde est bien gardé.

Très exactement, mais en forçant un peu la note, comme il convient au théâtre, Wagner nous présente ces Maîtres, des bourgeois de toute classe, des artisans de toute catégorie et de tous métiers, au demeurant de fort braves gens dans la vie courante. Wagner les montre, tantôt faisant œuvre de rimailleurs, comme au début de la séance, lorsqu'ils jouent aux bouts rimés, à l'appel des noms, tantôt discutant, chacun intervenant à sa façon, s'exprimant avec son individualité distincte.

Le lecteur connaît déjà les principaux membres de la Guilde: Sachs, Pogner, Beckmesser; disons quelques mots des autres.

Voici le boulanger Kothner. C'est lui qui fait l'appel, qui lit à Walther les *leges tabulaturæ*, que deux apprentis tiennent devant lui comme le livre de la Loi; c'est l'homme du protocole. Il aime tout ce qui est cérémonial et cérémonieux, les phrases emphatiques et redondantes, le noble parler amphigourique. Ce boulanger, si rapproché du peuple par son métier manuel, a le plus grand dédain du peuple. Il faut l'entendre, pendant le discours de Sachs:

« Le peuple!.. Ah! oui, ce serait du beau! (1) »

Ou, après la conclusion de ce discours:

« Pour l'art, c'est un désastre sûr, lorsque du peuple on suit le goût. »

Opinion commune, d'ailleurs, à tous ses collègues, le cordonnier excepté. N'est-ce pas bien réel et bien vrai, ce trait de vanité, ce besoin qu'ont la plupart des hommes de s'extraire de l'humanité courante, de sortir du rang au plus vite, de se mettre à part, dans une orgueilleuse coterie à panaches et à prérogatives ?

(1) Premier acte, pendant la séance.

Chargé d'interroger Walther, profondément étonné de ses réponses, Kothner conclut:

« Que semble aux Maîtres du candidat? Pour moi, il n'a rien à faire ici. »

Et pendant la discussion, pendant l'examen, une chose l'a surtout indigné: la tenue de Walther, debout, dans la chaire du chanteur.

Le pelletier Vogelgesang est beaucoup moins protocolaire, plus préoccupé d'art; il écoute volontiers le chevalier, lui trouve quelque mérite; c'est lui qui s'écrie, après le Chant de présentation: « Voilà deux strophes bien présentées ». L'audace du novateur ne lui déplaît pas: « Ma foi, il ose! » Mais Vogelgesang ne tardera pas à changer d'avis.

Nachtigall, le tonnelier, est un homme très vulgaire un esprit grossier. Il exprime son opinion sur le peuple plus simplement encore que Kothner:

« Quand le peuple parle, je tais... mon bec ! (1) »

A propos de Walther, il se contente de dire: « Cas singulier ».

En fait d'art, il ne comprend pas grand'chose, presque rien. Presque rien non plus les deux compères, Foltz et Schwartz, le tonnelier et le chaudronnier, qui ont de grosses voix de basse et parlent lentement, d'une façon comique.

Le fabricant de savon, Ortel, est un peu moins lourdaud, moins rébarbatif, mais c'est un routinier dans l'âme (2).

Plus délurés le tailleur Moser et l'étameur Balthazar Zorn; leurs voix aiguës se font entendre volontiers, non pour approuver, mais pour critiquer, avec aigreur et sans merci. L'épicier Eisslinger est un silencieux, de nature peu communicative; celui-là est un malin qui

(1) Plus énergique est le terme (Maul) employé dans le texte allemand.

(2) A l'arrivée des Maîtres, Pogner présente le chevalier à Ortel et à Nachtigall. Cette marque flatteuse de politesse vaut au jeune poète un peu moins d'hostilité de leur part au début.

tirera toujours son épingle du jeu, en bon épicier, comme le disent les apprentis (1).

Avec de tels éléments, Beckmesser n'aura pas de peine à réunir une majorité contre le jeune poète; non seulement il plaide, devant des routiniers, la cause de la routine, mais sa voix est criarde et perçante. Dans une assemblée délibérante, la voix la plus forte est toujours la meilleure.

A ces Maîtres graves et empesés la jeunesse turbulente des apprentis vient apporter un contraste des plus amusants.

Toujours riant, toujours sautant et gambadant, faisant des espièglerie à leur aîné David, qui les commande avec un ton autoritaire et suffisant, ces joyeux gamins nous font penser à de vrais écoliers, traitant un peu trop familièrement leur maître d'étude. Dans le discours de Sachs sur le peuple et l'art, ils ne voient qu'une chose, fort intéressante pour eux, l'espoir d'une réforme dans les enseignements de l'école. Si l'illustre Sachs prenait l'initiative de modifier les programmes, de simplifier toutes ces règles si ennuyeuses à apprendre! Et pour si paresseux qu'ils soient, ces polissons n'ont pas absolument tort.

Voici enfin le peuple, non pas un peuple de théâtre ou de figurants, mais le vrai peuple, qui, le jour de la fête se livrera, comme le dit M. de Fourcaud, à d'authentiques réjouissances; bourgeois, artisans de toutes les corporations de la ville, compagnons, des femmes, des jeunes filles, des gens de toute condition; en un mot, la foule, nous donnant bien l'impression de la réalité.

Cette foule apparaît deux fois dans les Maîtres Chanteurs.

A la fin du deuxième acte, elle est attirée par le tapage que mène le cordonnier en martelant les semelles, par la musique endiablée de la sérénade. Voici les

(1) Au final du deuxième acte, où « le poète s'est servi avec beaucoup d'esprit des anciennes moqueries populaires du corps de métier » (M. Hugo Dinger).

hommes qui, de tous côtés, accourent sur la place, les fenêtres qui s'ouvrent et les femmes qui regardent. Dans la rue, on s'interpelle, on se bouscule, on en vient aux coups. La mêlée est bientôt générale. Ne suffit-il pas, dans une foule, que deux individus aient pris dispute? Les Maîtres eux-mêmes, gagnés par la contagion, oubliant leur dignité, se cognent de bon cœur, comme des manants. On n'est pas à la Guilde, et l'occasion s'offre de ressusciter les vieilles querelles héréditaires entre corps de métiers; c'est une pluie de railleries, de quolibets, assaisonnés d'arguments violents. Les femmes crient et se lamentent, et pour faire cesser la lutte, elles ont l'idée de verser sur ces enragés une eau fraîchement salutaire. L'effet est immédiat; cette inondation soudaine, au moment même où résonne au loin la trompe du veilleur, disperse les combattants; voisins, apprentis, compagnons et maîtres s'enfuient au plus vite... la rue a repris son aspect calme, désert, lorsque, à l'angle d'une maison, le veilleur apparaît. Il a pourtant cru entendre quelque chose, mais ne voyant rien, n'entendant rien, il répète placidement la litanie des heures, en fonctionnaire béat et consciencieux:

Oyez tous en vos demeures,
La cloche sonne onze heures;
Gardez-vous bien des sombres esprits,
Que par eux vos cœurs ne soient surpris!
Rendez gloire à Dieu!

Nous retrouvons la foule le jour de la Saint-Jean. Foule joyeuse, en habits de fête, couvrant la prairie de la Pegnitz de ses groupes mouvants et animés; ici, des bourgeois attablés, là des jeunes gens et des jeunes filles formant de gracieuses danses; de ce côté, les corporations défilent et vont planter leurs bannières autour de l'estrade d'honneur, en chantant les refrains professionnels; et sans relâche, les barques pavoisées, aux banderoles éclatantes, vont et viennent sur la Pegnitz, amènent de nouveaux arrivants à cette fête que le

Maîtres Chanteurs et les corporations de la ville organisent, chaque année, avec beaucoup d'éclat et de solennité.

Cette intervention du peuple, au dernier tableau, n'a pas seulement pour but d'apporter à l'œuvre un élément pittoresque, de la terminer par un spectacle grandiose, elle en est la conclusion attendue, logique. C'est au peuple que Sachs appelle de l'inique sentence rendue par les Maîtres, c'est le peuple qui prononce, juge véritable et suprême, autorité devant laquelle l'autre n'a qu'à s'incliner. Ainsi, ce sont les idées de Sachs qui triomphent; l'art, dans cette consécration populaire, a atteint l'idéal rêvé du poète. Et assurément la scène est parmi les plus belles et les mieux inspirées: la foule entonnant à pleine voix l'œuvre de Sachs, le superbe Choral du Rossignol, saluant le noble poète d'une acclamation émouvante, exprimant librement son opinion dans le concours, charmée de la douce mélodie de Walther et applaudissant, lorsque le chevalier est couronné par Eva, et qu'il reçoit des mains de Sachs les insignes de la Guilde. Dans cette apothéose, où tous les éléments de l'œuvre sont résumés, se développent de grands et puissants symboles; dans cette synthèse, promulguée en une magnifique forme d'art, se révèlent des idées généreuses et profondes. Le mariage de Walther et d'Eva, en rapprochant l'art dans ses diverses manifestations, en proclamant, comme le dit M. Ernst, l'union de la libre inspiration du génie au sentiment populaire, à « la fiancée éternellement jeune », est aussi le gage de l'alliance dans une humanité sans castes, sans privilèges. Et sur elle l'artiste a répandu le divin rayonnement de l'art et de la poésie qui exaltent ses joies et consolent ses misères.

II

LES THÈMES

Par la richesse et la variété de ses éléments, par la logique qu'elle présente dans sa conception générale et dans ses développements, la partition des *Maîtres Chanteurs* offre à une étude artistique et technique un champ inépuisable d'observations. Ecrite peu après *Tristan et Yseult,* qui passe pour le plus wagnérien des ouvrages du compositeur, contemporaine du gigantesque travail, alors commencé, de la réalisation de la *Tétralogie*, elle date de l'époque où le génie musical de Wagner éclate dans sa toute-puissance. En pleine possession de la forme et des procédés, le musicien s'en sert, comme on se servirait d'une langue merveilleusement faite, pour exprimer les idées ou les sentiments avec leurs mille nuances, leurs évolutions et leurs rapports réciproques.

On a dit quelquefois que les *Maîtres Chanteurs* étaient un retour en arrière vers la forme de l'opéra. C'est là une profonde erreur que M. Chamberlain a relevée comme il convient. La forme musicale est absolument la même que dans les autres œuvres, le milieu d'adaptation seul diffère et, à notre avis, pour juger de la langue wagnérienne, l'épreuve n'en est que plus concluante. Il ne s'agit pas, en effet, ici, d'appliquer ce système de discours musical à une tragédie, ou, si vous prenez l'*Or du Rhin,* à une sorte de féerie grandiose, toutes formes qui admettent et justifient même facile-

ment l'emploi de conventions (1), auxquelles de fausses interprétations, des études incomplètes ont cru, pendant de longues années, réduire l'œuvre du maître. Il s'agit, au contraire, de situations très simples, prises dans les menus faits de la vie ordinaire, dans l'humanité courante, dans la psychologie de caractères qui n'ont rien d'héroïque et ne provoquent aucuns grands événements. Or, il nous a paru à ce titre qu'une étude, aussi approfondie que possible, des formes du discours musical wagnérien adapté à un tel milieu serait particulièrement intéressante et instructive.

Seulement nous comprenons toutes les difficultés de la tâche. Pour étudier une œuvre aussi complexe, il n'est aucune méthode satisfaisante. Un catalogue descriptif des thèmes fait avec plus ou moins de logique ne saurait suffire. Dans une langue, il n'y a pas que les mots, il y a la syntaxe qui donne à ces mots presque toute leur valeur et souvent presque toute leur signification exacte. Les thèmes eux-mêmes ont entre eux des analogies plus ou moins grandes, ils peuvent être ramenés à un type simple, à un principe initial qui a motivé leur emploi et qui justifie leurs caractères expressifs.

Autant de problèmes distincts, de questions différentes. Nous avions pensé, tout d'abord, à faire entrer ce commentaire musical, aux aspects si multiples, dans une analyse détaillée de la pièce. Mais nous dûmes renoncer à une telle disposition. A tout instant le récit du drame eût été interrompu par de longues digressions, souvent trop générales, par des explications qui eûssent rendu l'ensemble de l'analyse confus, sinon incompréhensible. Nous avons estimé qu'il fallait au contraire diviser, sérier les questions, que notre tâche, comme celle du lecteur, deviendrait plus aisée, et qu'ainsi le

(1) Les personnages de la Tétralogie sont des dieux, des demi-dieux animés de sentiments humains; mais à cette humanité se mêle forcément une part de convention. Nous ne pouvons assimiler les héros poétiques et imaginaires de cette épopée à de simples et modestes mortels.

travail gagnerait considérablement en clarté et en précision.

L'étude des thèmes pris isolément, tel est donc l'objet de cette première analyse; nous chercherons ensuite à déduire de ces thèmes une morphologie générale et, en groupant les observations et les faits, d'en dégager un certain nombre de principes ou de règles d'art, suivis, appliqués instinctivement dans les différentes parties du discours musical.

Quelques observations sur les dispositions thématiques dont nous nous sommes servis.

Les noms que nous avons donnés aux thèmes, généralement les désignations couramment adoptées, ont surtout pour but de les distinguer les uns des autres; il ne faut pas en faire une interprétation étroite et rigoureuse, quant à leur signification réelle. Les leit-motifs expriment des idées, des sentiments, c'est à ce titre qu'ils figurent à côté des personnages représentant dans une pièce ces idées ou ces sentiments; mais on ne doit pas oublier que l'emploi des thèmes est une langue véritable et que par conséquent il n'y a pas lieu d'astreindre un personnage à choisir ses mots dans un vocabulaire exclusif et spécial.

En certains cas, il y a hésitation, embarras dans le choix du nom; en d'autres au contraire, lorsqu'il s'agit de motifs se rapportant au côté extérieur, motifs pittoresques, descriptifs, la désignation en est facile et toute justifiée.

Voici maintenant comment, dans cette étude thématique, nous avons établi notre système de classement :

Les grands chiffres romains I, II, III... sont réservés aux thèmes, formant ainsi une série ininterrompue, permettant de les retrouver facilement.

Les romaines majuscules A, B, C... sont employées

lorsque le thème, au lieu d'être extrêmement court, comme cela a lieu généralement, se développe en deux ou plusieurs phrases. Ainsi, le thème des Maîtres, le thème I, contient quatre phrases A, B, C, D, importantes au point de vue des leit-motifs qu'elles fournissent.

Les exposants indiquent les formes différentes d'un même thème, d'une même phrase :

Exemple : D^1, D^2 D^3, III^1, III^2, III^3

l'exposant ^{1}, la forme initiale.

Les lettres grecques α, β, γ... sont affectées aux éléments mélodiques, rythmiques, dont un thème se compose; s'il y a modification de l'élément, nous nous servons de la même lettre accentuée :

$$\alpha', \beta', \gamma', \alpha'', \beta''.$$

Enfin les italiques *a*, *b*, *c*, indiquent le procédé qui a été employé dans le développement; répétition d'un même dessin, progression ascendante ou descendante, etc....

La pluralité de ces signes, leurs différences permettront de saisir du premier coup d'œil les éléments d'un thème et les divers groupements de ces éléments.

Une dernière observation : dans les citations que nous faisons des thèmes, et principalement de leurs formes dérivées, nous n'avons choisi souvent qu'un exemple pris généralement à l'endroit où ces formes apparaissent pour la première fois.

Le travail eût été plus complet sans doute si nous avions relaté tous les passages, mais il nous eût entraînés beaucoup trop loin. Le lecteur pourra faire de lui-même, facilement avec nos indications, ce relevé très instructif.

THÈMES DES MAITRES

Thèmes I et II. — Les thèmes des Maîtres constituent l'élément principal, fondamental de la partition; ils la dominent de leur architecture lourde et massive, ils l'en-

cadrent dans leurs lignes graves et solennelles, représentant une sorte de marche solennelle et pompeuse.

Dès le début de l'œuvre, ils apparaissent aux premières notes de l'ouverture; ils ont alors la forme très développée qu'ils ne reprendront que beaucoup plus tard, à la fin, au dernier tableau; dans le courant de l'œuvre, ils ne sont rappelés que d'une façon fragmentée.

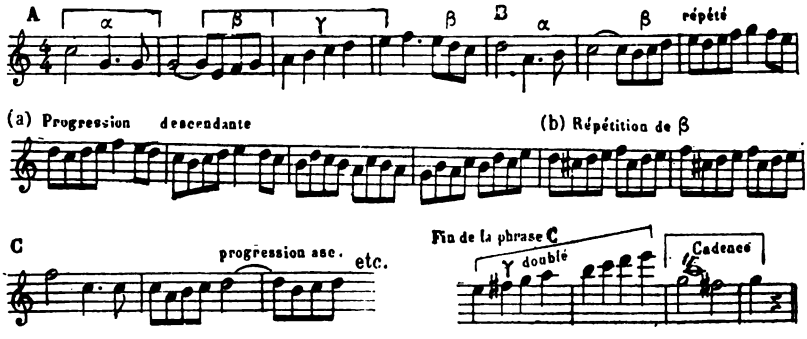
Cette disposition initiale et finale a une analogie frappante avec celle du Chant des Pèlerins, dans le *Tannhaeuser*. On se souvient, en effet, que ce chant est entendu au commencement de l'ouverture et qu'il ne reparaît ensuite qu'au troisième acte, au retour des Pèlerins et au chœur final.

Les Motifs des Maîtres sont au nombre de deux : le thème caractéristique des Maîtres et le thème de la Bannière qui vient s'intercaler entre les deux parties du premier.

Le *thème des Maîtres* comprend deux longues périodes en ut majeur, sensiblement égales (la 1re, de 27 mesures, allant conclure dans le ton de la dominante *sol* majeur, la 2e de 31 mesures, concluant dans le ton initial).

La première période peut se diviser en trois phrases, reliées entre elles sans interruptions ni cadences, phrases A, B, C dont l'*initium*, identique (phrases A et C), semblable (phrase B), met en évidence une quarte descendante et une note saccadée.

I



De ces trois phrases de longueurs inégales (A 4 mes., B 9 mes., C 14 mes.), la phrase A est le thème proprement dit. Nous y remarquons trois éléments rythmiques ou mélodiques :

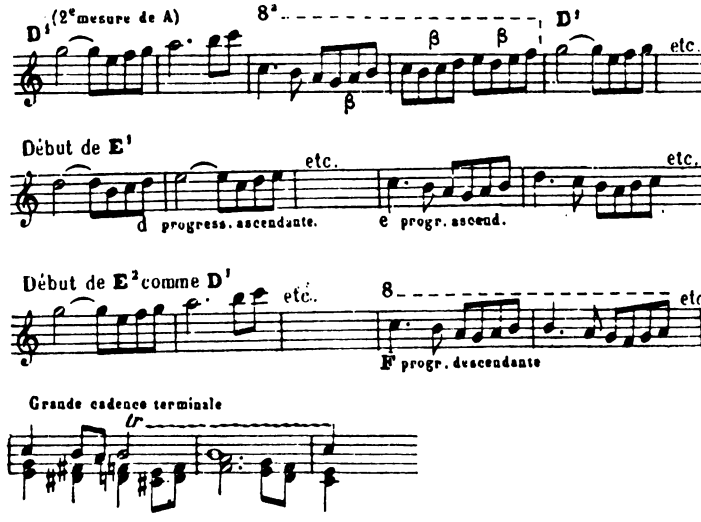
α, initium, déjà décrit.

β, élan, composé de trois notes d'un caractère massif, capable de soulever la lourde machine.

γ dessin ascendant, fortement accentué, caractère grave, solennel, agrandi à la fin de la phrase C.

La seconde partie du thème des Maîtres est établie sur une phrase dont l'initium est tiré de la seconde mesure de A. Cette phrase a deux variantes D et E, plusieurs fois répétées (E est une variante considérablement augmentée; D^1 4 mes., exposé trois fois, E^1 9 mes., E^2 10 mes.). Nous y retrouvons les mêmes éléments rythmiques, sauf l'élément α, et de nombreuses progressions *d, e, f.*

I



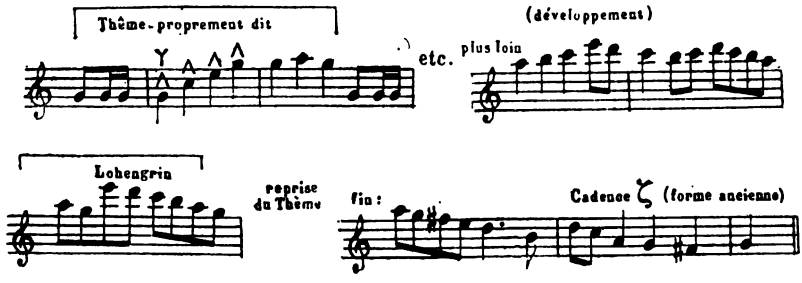
Les développements emphatiques de ces phrases sont obtenus au moyen soit de répétitions, soit de progressions ascendantes ou descendantes, rappelant beaucoup, ainsi que les deux cadences, la forme de l'ancienne

musique (1). Nous signalerons particulièrement le passage a et b (entièrement noté) de la phrase B; son style ampoulé, ses déductions interminables et embrouillées sont bien l'image de la rhétorique creuse et vide, telle qu'on la pratique dans les cérémonies imposantes et officielles.

Thème II. — Le *thème de la bannière,* qui sépare dans l'ouverture les deux parties du thème principal, est extrêmement court; c'est un motif de fanfare, établi sur les trois notes de l'accord parfait, *ut*, *mi, sol,* comme les appels des instruments de cuivre, dont ces notes forment la résonnance harmonique naturelle.

Il va s'épanouir triomphalement sur un sol aigu, la bannière déployée et flottante; il se développe ensuite (4 ou 6 mes.) en une courbe, présentant quelque analogie avec un fragment de la marche de fête de Lohengrin, et il vient aboutir à une cadence ζ dans le style ancien:

II



A la fin de l'œuvre, au défilé des maîtres, il se transformera en une éclatante sonnerie de trompettes, celle même qui retentit aux dernières mesures de l'ouverture.

(1) Remarquez le dessin chromatique en tierces qui accompagne le long trille classique de la grande cadence terminale. Ce dessin se retrouve dans un thème accessoire que nous signalerons plus loin.

Les thèmes des maîtres figurent fréquemment dans la partition et sous des aspects extrêmement variés. Tantôt ils sont employés tels quels, sans aucun changement de forme ou de rythme, tantôt ils sont modifiés, l'*initium* étant conservé, quelquefois supprimé.

Cette métamorphose, plus ou moins profonde, est comparable, dans la linguistique, aux procédés d'agglutination, aux suffixes ou aux préfixes que l'on ajoute à un mot-racine, à la *flexion* d'un terme, à sa *contraction*.

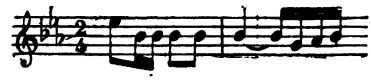
Dans les deux cas, c'est-à-dire dans le langage musical comme dans une langue quelconque, elle correspond à une modification à un changement survenu dans la chose exprimée qui est un objet extérieur, une pensée, un sentiment.

Il peut donc y avoir, pour les thèmes, une forme initiale et des formes dérivées, formes contenant d'autres éléments, abrégées, s'il y a suppression ou contraction ; le terme *dérivée* désigne les unes et les autres, indistinctement.

Les formes initiales du thème des Maîtres se rencontrent principalement dans les actes premier et troisième, amenées naturellement par les situations, par les jeux de scène ou le dialogue, pour ainsi dire *prévues* chez un auditeur attentif. Elles sont employées logiquemnet, là où il est question simplement des Maîtres. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, elles se trouvent dans le discours final (3e acte) de Sachs, quand le poète glorifie les Maîtres et leur mission d'art. Lorsque les apprentis interviennent, lorsqu'il s'agit de ces maîtres futurs, petits maîtres qui pour le moment sont des gamins polissons et gouailleurs, les formes initiales du thème prennent une allure vive, caricaturale, elles sont transportées en valeurs brèves, dans une mesure à deux temps, point du tout solennelle. L'*initium* de la première phrase est rendu sautillant, presque bouffon, par la *répétition des notes* et la *suppression de*

la saccade qui scande gravement les pas de la corporation; on voit qu'il suffit de changer peu de chose à une mélodie, pour en dénaturer le caractère :

A[1]



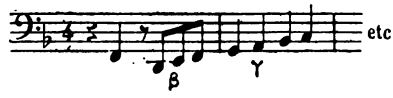
Cette disposition est employée dans l'ouverture même, et, à la fin de la pièce, quand les apprentis conduisent, en riant et en se moquant, le malheureux Beckmesser au tertre de gazon qui sert de chaire pour le concours.

Les formes dérivées sont nombreuses; examinons-les avec quelques détails.

Les plus simples d'abord :

— fragment de A, comprenant la deuxième et la troisième mesure (éléments β et γ, *initium* supprimé).

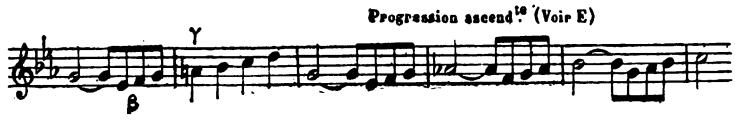
A[2]



(p. 103) (1) Kothner : « Qu'on prépare le marquoir. Beckmesser, préparez-vous ! »

— même fragment suivi d'une progression semblable à celle qui figure au début de la phrase E.

A[3]

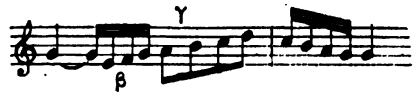


(p. 127) Sachs : « Un bon marqueur, d'après nos lois, doit être impartial. »

(1) Les indications de pages se rapportent à la partition des *Maîtres*, piano et chant, nouvelle édition avec la traduction française d'Alfred Ernst, à laquelle nous avons emprunté les citations que nous faisons du texte littéraire de l'œuvre.

— fragment suivi d'un groupe de notes qui ramène au point initial en fermant le circuit mélodique (*sol*, note initiale et note finale) :

A⁴



(p. 108) Kothner: Lois de la Tabulature.

Les modifications suivantes sont tirées de la phrase D, plus flexible que les autres; elles lui donnent une forme fluide, parfois très douce, dont Wagner se servira longuement dans certains passages.

Voici d'abord une modification rythmique, dans une mesure à trois temps; le circuit mélodique se trouve fermé par la répétition du thème:

D²

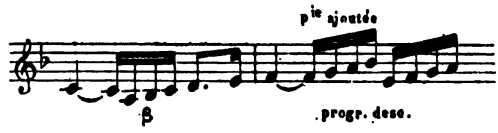
(p. 235).

Cette phrase remarquable par la douceur de son dessin, par la flexion (*ré si*) qui la ramène immédiatement sans l'adjonction d'aucun élément étranger, sur elle même, est employé à l'orchestre dans la scène du 2ᵉ acte, où Sachs, avec une parfaite ironie, demande des conseils à Beckmesser, sollicite son appui pour être marqueur, honneur qu'il ambitionne depuis longtemps.

On la retrouve également, au dernier tableau, dans le premier discours de Sachs; elle devient bientôt une progression ascendante, assez vive — c'est au moment où Beckmesser échange quelques mots avec Sachs, avant de commencer le chant de concours qu'il ne peut arriver à déchiffrer.

Dans la forme dérivée suivante,

D³

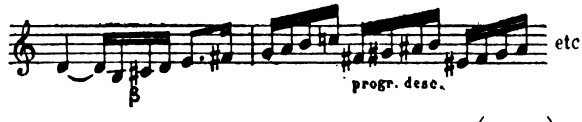


(p. 61)

la partie suffixée peut être ramenée, soit au thème lui-même (élément β, qui est aussi un des éléments du thème de la Guilde, XXIII), soit à la progression descendante d'un thème de Walther (V¹, forme du Preislied). Ces interprétations sont exactes; elles sont tout à fait justifiées, puisque cette forme apparaît pour la première fois, longuement développée, au commencement de la *séance de la Guilde* et aussi lorsque *Walther* demande à Pogner de présenter sa candidature comme *maître chanteur*.

La forme D⁴ n'est qu'une variante, avec une progression plus serrée, d'un rythme compacte; ce dessin tumultueux exprime la fureur de Walther contre les Maîtres, dans la scène avec Eva, au second acte.

D⁴

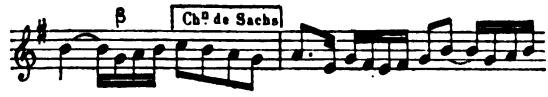


(p. 202)

Voici maintenant des modifications (1) où les parties ajoutées sont empruntées à des *formes populaires*. Elles apparaissent, en effet, dans la scène où, devant les Maîtres, Sachs expose ses idées sur l'art, sur le *peuple* et l'*art :*

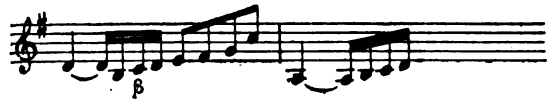
(1) Attribuables également à A, la chose est sans importance, en réalité.

D5



(p. 84)

D6



(p. 84)

C'est le peuple qui interprète l'art des maîtres, en lui attribuant un caractère de formule, de *rengaine*; — mouvement descendant, analogue à celui du refrain de la chanson de Sachs, qui est également le refrain du chant corporatif des cordonniers.

La forme populaire est plus accentuée encore dans le motif suivant, qui se relie bien au thème des maîtres — élément β répété (1) — mais qui, entendu isolément, paraît une mélodie nouvelle, légère, gracieuse; les lignes montent, s'infléchissent, évoluent en courbes très élégantes qui ramènent le motif vers son point de départ :

D7

(p. 79) Discours de Pogner : Eva aura le droit d'intervenir dans le concours, d'accepter ou de refuser l'élu des maîtres.

Ce motif est répété au discours de Sachs (p. 82) : le peuple jugera comme l'enfant; comme elle, il ignore la tabulature et ses lois complexes.

(1) Cette figure mélodique présente, par la répétition de cet élément, une disposition très voisine du trait qui termine la phrase D¹ (forme initiale). Elle se rencontre également dans la phrase B.

Pour être complet sur la matière, relativement aux Maîtres, il faut ajouter le *motif de la Guilde* (1), que nous avons rangé parmi les thèmes descriptifs ou pittoresques; il eût été plus logique, sans doute, de comprendre dans cette catégorie tout ce qui se rapporte aux Maîtres; nous ne l'avons pas fait, à raison de l'importance des thèmes I et II, importance trop considérable pour qu'ils n'occupent pas, parmi les éléments musicaux de l'œuvre, le premier rang.

THÈMES DE WALTHER (2)

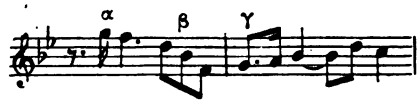
Les thèmes relatifs à Walther peuvent être classés ainsi :

D'une part, le *thème du Chevalier*, représentant son allure fière et élégante;

De l'autre, les thèmes se rapportant au printemps, à l'amour, à la poésie, aux ardentes aspirations du poète. Entre ces derniers thèmes il y a beaucoup de points d'analogie.

Thème III. — *Thème du Chevalier :*

III 1



(p. 96)

La fierté de Walther, son caractère décidé et primesautier sont très bien exprimés par le groupe (α) des deux notes aiguës de l'*initium*, *isolées*, mordantes,

(1) Thème XXIII.

(2) Rappelons ici, une fois pour toute, la restriction faite plus haut sur les dénominations thématiques.

presque provocantes et dont la première est un élan très bref, groupe qui se répète, un peu adouci dans son rythme et plus bas, à la finale du thème (*ré ut*). Notons également le dessin ascendant et saccadé de l'élément γ.

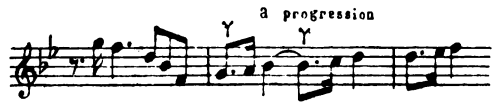
Ici, la musique est aussi éloquente, aussi précise que le langage. Ces quelques notes décrivent le chevalier Walther aussi bien, plus vivement que le ferait le romancier le plus habile.

Le thème du Chevalier, qui sonne à l'orchestre, au moment où Pogner fait sa présentation à la Guilde, devient ensuite le début de phrases, de traits plus amples, où les instincts conquérants du jeune noble prennent un libre essor; le développement en est fourni par l'élément γ, répété ou en progression.

III²

(p. 91-92)

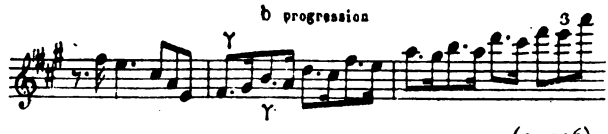
III³



(p. 105)

D'une façon encore plus accentuée; au 2ᵉ acte (rencontre de Walther et d'Eva);

III⁴



(p. 196)

Ou, au troisième acte, lorsque Sachs dit au chevalier : « mettez vos plus riches habits » :

III[5]

(p. 326)

C'est à peu près cette dernière forme qu'il prend, lorsque Walther se présente devant le peuple et les Maîtres (p. 435).

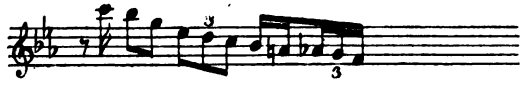
Dans ces deux exemples, il s'est transformé en une mélodie *sans fin*, *illimitée*.

Mais, en d'autres circonstances, ces fiers accents tombent sous les coups des adversaires, le thème descend rapidement, entraîné dans une chute profonde :

III[6]

(p. 117) initium diminué.

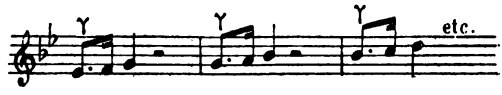
III[7]



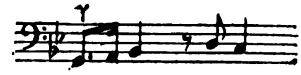
(p. 119) initium diminué.

Aucune *idée* ne soulève plus de contestations, de disputes. C'est contre cette idée de *noblesse* que s'acharne Beckmesser; il déchire le thème, comme s'il mettait en pièces le blason du chevalier... les morceaux s'éparpillent çà et là :

III[8]



(p. 104)

III[9] 

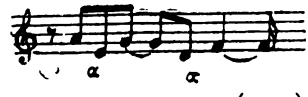
(p. 105)

L'enragé greffier fait plus encore, ramassant ces débris informes, il se les approprie, il s'en fabrique un grotesque blason (Thème XVI).

Passons maintenant aux autres thèmes de Walther.

Les thèmes inspirés par Eva se rapportent également à la poésie, au chant, à l'art lyrique, puisque pour Walther, Eva est la muse du Chant et de la Poésie.

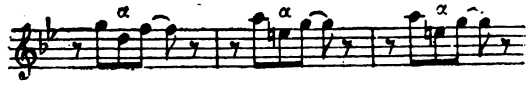
Thème IV. — Le motif *du Chanteur ou de l'amour naissant* se révèle à nous comme une première indication de l'amour, un regard, un geste, un gracieux appel, fait des yeux et de la main :

IV[1] 

(p. 11) Scène de l'église.

Il apparaît souvent, sous cette forme brève, inconsistante, sans accents de mesure, offrant une progression descendante, dont le *modèle* est l'élément α : une quarte descendante, une tierce montante.

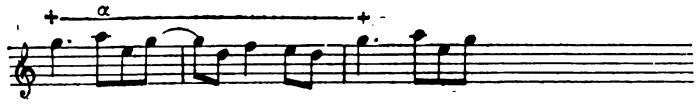
— Avec plus de légèreté encore :

IV[2] 

(p. 19) Rencontre à la S-ingschule.

— Précédé d'une préfixe accentuée et longue, sur le temps fort de la mesure, il prend *un point d'appui* sur cette note; c'est la forme élargie sous laquelle il est habituellement présenté :

IV³

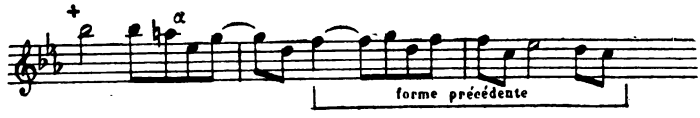


(p. 303) Sachs seul, 3ᵉ acte

IV³

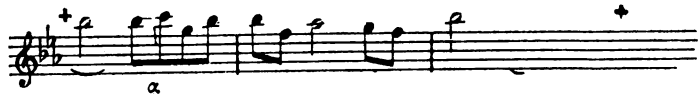
(p. 305) Sachs et Walther, 3ᵉ acte

IV⁴



(p. 305) Sachs et Walther, 3ᵉ acte

IV⁵



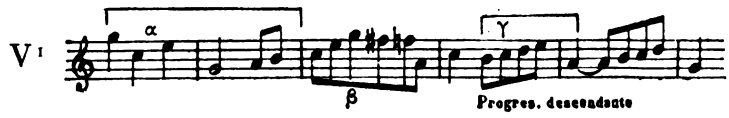
(p. 41) David et Walther, 1ᵉʳ acte

Dans la forme 3, la reprise du thème amène un circuit fermé de la courbe mélodique; de même dans la forme 5, la courbe, après s'être lentement infléchie au grave, revient au point initial.

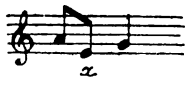
Les formes 3 et 4 figurent fréquemment dans de longs traits d'orchestre, où elles se trouvent diversement intercalées.

Thème V. — Le deuxième thème d'amour de Walther est appelé généralement *mélodie d'amour*.

Bien que très différent d'aspect du précédent, il en est issu dans ses premières notes, il le continue, il le complète comme une conclusion logique, presque attendue. L'initium de ce motif est en effet le thème précédent, agrandi, ralenti, appuyé sur les temps principaux de la mesure, dans un mouvement modéré. C'est l'amour enhardi, plus sûr de lui-même, l'amour partagé, échangé, c'est l'harmonie de deux âmes qui s'accordent, et concluent dans une même pensée :



L'initium α est l'agrandissement de l'élément caractéristique:



Au lieu d'une quarte, une quinte, après la tierce un grand intervalle descendant. Les deux premières mesures de ce thème ont bien l'allure d'une cadence, établie dans l'harmonie pure de la consonance, l'accord d'ut majeur.

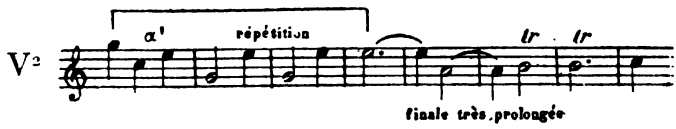
Le reste du motif est un développement lyrique enthousiaste; il offre quelques éléments nouveaux :

β, dessin légèrement chromatique, ayant, *in fine*, quelque similitude avec l'élément α; ce dessin figurera, dans la 3e strophe du Preislied, comme modèle d'une ample progression modulante, ascensionnelle.

γ, modèle d'une progression que nous avons déjà rencontrée dans une forme dérivée du thème des maîtres D³, qui rapproche l'art de Walther des formules

en usage, qui est en quelque sorte un terme de fusion, un intermédiaire entre l'art ancien et l'art nouveau; l'élément γ appartient au Preislied, il est employé dans les trois strophes.

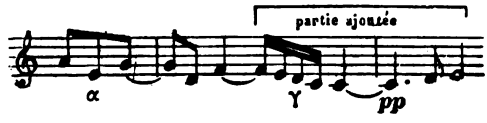
Quant à l'initium du thème présent, nous le retrouvons dans le *motif du don de soi-même;* il a naturellement sa place ici, immédiatement après ce thème d'amour. C'est le même groupe de notes, la parole d'amour toujours la même, indéfiniment répétée et qui vient expirer lentement sur les lèvres, dans la langueur d'une longue caresse :



Si nous considérons maintenant l'ensemble de ces deux thèmes IV et V, nous remarquons que ces modifications, ces additions, ces amplifications ont pour but de donner au groupe primitif une allure mélodique; c'est l'art lyrique, le chant qui se révèle, issu d'un geste, d'une pensée d'amour.

Ce geste, au début, dans la première scène entièrement mimée de l'œuvre, est exprimé par une image sonore très brève.

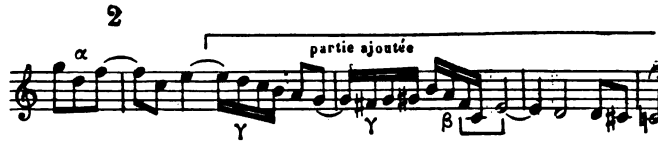
La partie ajoutée au thème est un trait assez court, qui ralentit et s'efface :



(p. 11) Premier regard de Walther

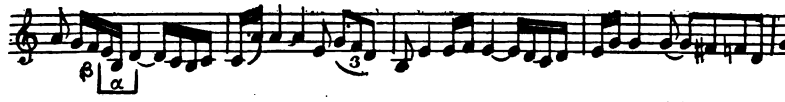
Le voici, ensuite, dans une sonorité plus éclatante,

plus hardie, le trait ajouté est plus ample, il donne à l'ensemble une forme octaviée; en outre, il est une première indication, dans sa partie terminale, de l'élément β du thème qui formera un des éléments du Preislied :



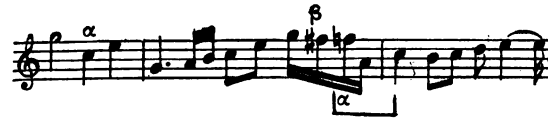
(p. 11) Même scène, mimique de plus en plus développée

La mimique de Walther amène une figure orchestrale, encore plus longue, où le trait précédent est librement interprété :



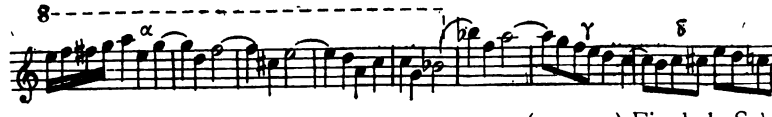
(p. 13) Même scène

Puis, la forme initiale s'agrandit, devient exactement, mais dans une mesure différente, d'un mouvement moins égal, le deuxième thème d'amour, bientôt interrompu; Eva répond, par un geste, au chevalier :



(p. 13) Même scène

Enfin, la scène conclut d'une façon enthousiaste; Walther est bien près d'être aimé. L'orchestre reprend triomphalement le thème initial, avec certains traits :



(p. 14-15) Fin de la Scène

Ainsi, peu à peu, chez Walther qui est poète, ces sentiments, ces gestes pour ainsi dire, deviennent des *motifs* poétiques et mélodiques; ces formes d'essai où la mesure est à peine indiquée, presque insensible, deviennent des *mélodies* véritables, phrases *calmes*, *régulières* et *rythmées*. Cette métamorphose s'opère instinctivement par un procédé qui n'a rien de commun avec les formules des maîtres, leurs modes, leurs *recettes* toutes faites, connues à l'avance, et appliquées au petit bonheur. Nous arrivons ainsi aux formes définitives, tout à fait mélodiques, que nous avons décrites plus haut; nous arriverons aux morceaux de poésie étendus, au Preislied. L'identification va être complète, nous la comprenons musicalement, nous saisissons l'art merveilleux qui a conduit le thème originel jusqu'aux plus hauts degrés de son évolution et de son épanouissement.

Thème VI. — Le *motif de l'amour juvénile ou du Printemps* est une mélodie très nette, très franche, très expressive.

C'est le printemps, l'Avril de la nature, l'Avril de la vie avec ses effluves, ses aspirations, l'éveil du désir et de la souffrance, l'effort d'une sève vigoureuse, débordante, dont les mouvements s'épandent au dehors, tous ces sentiments, toutes ces forces qu'un seul mot résume : la jeunesse.

VI[1]

(p. 111) Exemple tiré du chant d'épreuve

Nous y trouvons un seul élément mélodique *a* (un seul mot pour ainsi dire), composé de deux intervalles : la quarte descendante déjà rencontrée (1), une seconde

(1) Le rôle considérable de la quarte descendante dans plusieurs des thèmes des Maîtres fait l'objet d'une étude spéciale dans les éléments morphologiques généraux qui sont examinés plus loin.

ascendante; deux longues et une brève. Cet élément α, en se répétant plus haut, constitue à lui seul tout le motif.

La structure de ce thème est donc remarquable par la régularité et la simplicité du rythme, du dessin.

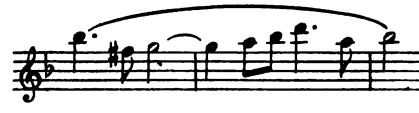
La courbe mélodique a son point d'appui sur le *si bémol*. Partant de cette note qui sert de teneur au cursus de la phrase, elle s'infléchit au grave par rapport à cette note, puis après avoir repris son élan (β) et repassé par la teneur, elle s'infléchit à l'aigu, et revient enfin au point de départ, le circuit mélodique se trouvant ainsi fermé.

Le mouvement de balancement qui résulte de ces *deux inflexions égales* est exprimé au moyen d'un dessin unique, d'un seul élément; la courbe se ferme sans aucune addition de notes, sans aucune partie étrangère ajoutée. De là vient sans doute que cette image très pure nous fait éprouver, par elle-même, en dehors de toute adaptation expressive, une *sensation mélodique* extrêmement intense. Nous ne pouvons rien ajouter, rien retrancher.

Les formes qui en sont dérivées ont, pour cette raison, un caractère purement *dynamique* qui n'altère pas le dessin lui-même, mais modifie seulement la valeur des notes; elles ralentissent ou précipitent le mouvement.

C'est sous une allure lente, calme, rêveuse, que le thème est rappelé à la fin du premier acte, après la séance ou, au second, pendant la songerie de Sachs dont l'esprit est hanté par le souvenir des chants de Walther :

VI[2]



(p. 150) Fin du 1er acte: phrase orchestrale

Ou encore, dans une mesure différente :

VI[2]

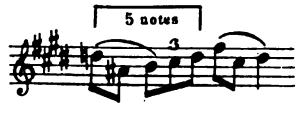
(p. 174) Sachs seul, 2e acte

Il a fréquemment cette allure lente et poétique.

Sa forme brève donne lieu à diverses combinaisons; elle s'élance vivement, dans un groupe serré de cinq notes, figure rythmique accélérée, dont Wagner s'est servi constamment, et dans toutes ses œuvres, pour exprimer un mouvement psychique emporté, un sentiment passionnel.

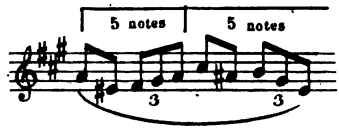
Ici le caractère purement mélodique va s'effacer bientôt, entraîné par un courant irrésistible, c'est la *force nerveuse* qui domine la forme d'art, la violence du sentiment qui l'emporte. Si parfois la phrase conserve la courbe fermée initiale,

VI[3]



(p. 5) Ouverture

VI[4]



(p. 4) Ouverture

le plus souvent, son élan est trop intense pour qu'elle s'arrête, elle brise tous les obstacles, il lui faut *l'espace sans limites;* elle fournit à la trame musicale

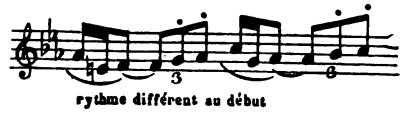
d'immenses progressions où l'élément primitif est facilement reconnaissable; ce n'est plus une mélodie, c'est une force qui agit et qui va d'un point à un autre de l'échelle sonore (1) :

VI[5]

(p. 14) Sortie des fidèles. *Walther s'approche d'Eva.*

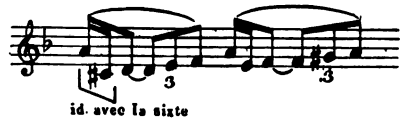
Dans la rapidité de sa course, le thème, plutôt comparable à un trait, modifie quelquefois certains de ses intervalles : la quarte descendante peut être remplacée par la sixte, par la tierce; le rythme peut aussi devenir plus inégal :

VI[6]



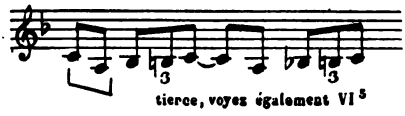
(dans l'ouverture)

VI[7]



(Chant d'épreuve)

VI[8]



(Chant d'épreuve)

(1) Nous ne donnons là qu'un seul exemple, nous aurons occasion de revenir sur ces traits caractéristiques.

En d'autres cas, cette forme brève débute par une note longue, elle n'ose s'affirmer brusquement :

VI9

(p. 12) Scène mimée à l'église. Walther et Eva.

Ou, enfin, le thème dans son mouvement normal, dans sa forme primitive, se répète, à satiété pour ainsi dire, monte progressivement, comme s'il voulait s'imposer d'autorité, et par violence (final du 1er acte, 3e strophe du chant d'épreuve, Walther au comble de l'exaspération).

Les thèmes V et VI, avec leurs nombreuses dérivées, sont les *motifs essentiels* qui expriment le caractère de Walther, ses aspirations, ses tendances artistiques, ses pensées d'amour; en eux se résume la nature poétique du chevalier, aussi est-ce par eux que se forme la trame musicale de l'œuvre, lorsque ces sentiments sont représentés.

Ceux dont nous allons parler maintenant ont un rôle moins important, presque accessoire; ils ne donnent lieu, en principe, à aucune dérivée, ils apparaissent dans le premier et le deuxième chant de Walther, le *Chant de présentation*, appelé aussi *Lied des maîtres de Walther*, et le *Chant d'épreuve*. Ce sont des figures complétives, gracieuses, se rapportant à la rêverie, à un état contemplatif, sans trouble et sans orages, à une poésie douce et sereine (1).

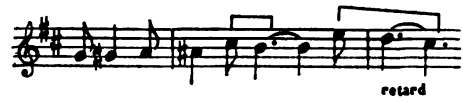
Le *Chant de présentation* fournit deux motifs :

Thème VII. — L'un, montant lentement par degrés

(1) C'est également le libre enseignement de la nature opposé à l'autre, aux leçons de l'école, la forme d'art fournie par l'instinct.

chromatiques, s'infléchit par deux fois, légèrement, dans sa direction principale; il a une finale retardée, très douce :

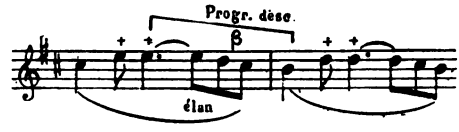
VII



(p. 96)

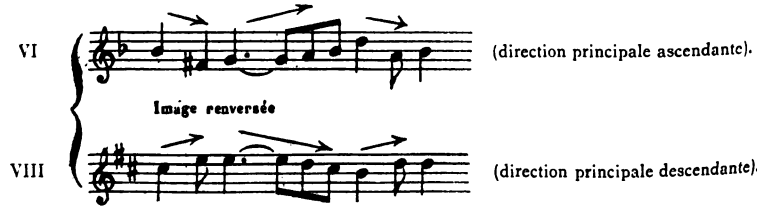
Thème VIII. — L'autre est une progression dont la courbe descend, lentement elle aussi, composée d'une tierce ascendante, également adoucie par la répétition de la note (*mi*), et d'une quarte descendante *β*, peu apparente, avec des notes intercalaires qui donnent à la mélodie un léger élan :

VIII



(p. 96)

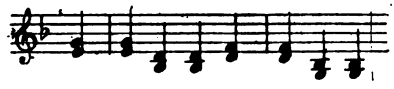
En rapprochant ce thème de celui du Printemps (VI), nous constaterons que c'est la même forme avec des directions contraires, une *image renversée*, quelque peu atténuée, comparable à celle que renvoie le mirage des eaux :



Le thème VIII, à raison de son *allure descendante*, n'a plus la vigueur et la force expressive qui caracté-

risent l'autre thème, où l'orientation principale est *ascendante.*

Thème IX. — Nous trouvons dans le chant d'épreuve un dernier motif :

IX 

(p. 110)

Cette forme flottante, indécise, au rythme à peine sensible avec ses notes toutes égales, évoque à notre esprit une brise parfumée qui se balance lentement ; c'est la rêverie vague et indolente du poète.

Ce motif a reçu quelquefois le nom de *motif des charmes du chant.*

Lorsque Sachs, au second acte, songera, mélancoliquement, aux douces mélodies qu'il a entendues à la Singschule, les thèmes VII, VIII, IX seront employés ; le thème VII se modifiera tant soit peu, par le rapprochement des notes et la suppression de quelques accents :

VII²

(p. 175) Sachs seul

Walther se sert également du thème VIII, en dehors du Chant de présentation ; il l'intercale dans la dernière strophe du Chant d'épreuve, parmi le brouhaha du final, où cette forme fait un saisissant contraste.

On la retrouve aussi, au 3e acte, lorsque le poète, appelé par Sachs, va chanter le Preislied si étrangement défiguré par son rival.

THÈMES D'EVA

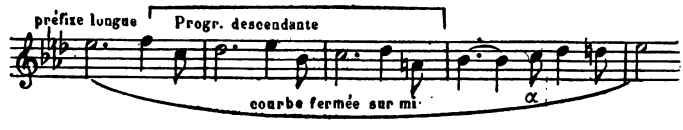
Les thèmes relatifs à Eva sont au nombre de trois, mais deux de ces thèmes, les deux derniers (XI et XII) dans notre analyse, sont des formes dérivées d'autres motifs ; le premier même pourrait se rattacher, par ses éléments caractéristiques, à certains des thèmes précédents.

Ce que nous remarquons dans la structure de ces thèmes, ce sont des courbes gracieuses, multiples, des lignes arrondies, sans angles, onduleuses ; les directions y sont plutôt esquissées qu'indiquées franchement, les accents et les intervalles peu marqués, atténués rythmiquement ou par les notes d'élan — ces divers caractères expriment la grâce féminine dans l'attitude, dans la démarche, le geste doux, câlin et caressant. Dans les formes dérivées, les motifs se métamorphosent ainsi, lorsqu'ils s'appliquent aux sentiments éprouvés par la jeune fille et quand ils ne sont pas exaltés par la passion (1).

Thème X. — Motif de la *Grâce d'Eva.*

Ce motif présente une courbe descendant lentement en une progression régulière (élément : quarte descendante et seconde ascendante, préfixe longue), revenant au point initial par une montée chromatique (α):

X[1]



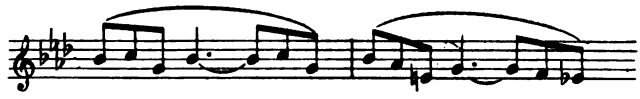
(p. 176) Sachs et Eva, 2e acte

(1) Cette « morbidezza » se retrouve dans les motifs de Walther, principalement dans ceux qu'*Eva a inspirés* (Thème IV). Elle est effectivement la forme du langage de l'amour non troublé, non passionnel. Tout au contraire les mouvements impétueux de la passion, tous les sentiments violents d'ailleurs, s'affirment par des lignes anguleuses, des rythmes brusques, qui vont jusqu'à l'exagération, jusqu'au paroxysme.

Formes abrégées, variantes :

— Rythme plus serré, valeur de la longue initiale supprimée :

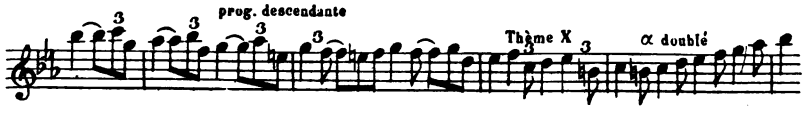
X²



(p. 182) Idem

— Avec un développement tiré des éléments caractéristiques, répétés ou agrandis :

X³



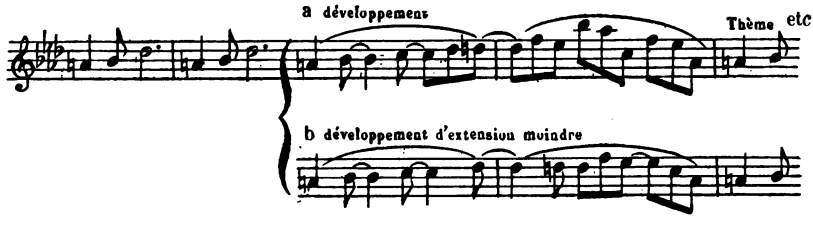
(p. 312) Sachs et Walther, 3ᵉ acte

Remarquons le retour de la courbe mélodique sur le *si* bémol initial, après la longue descente et la remontée.

Voici, sans explications, puisque nous les retrouverons plus loin, les deux autres motifs :

Thème XI. — Le *thème de la question d'Eva*:

XI ou XV²



(p. 176) Eva et Sachs, 2ᵉ acte

dérivée d'un thème de portée plus générale, mais qui doit se rapprocher plutôt du personnage de Sachs (thème XV),

et dont le développement présente divers arrangements ; nous en donnons deux exemples (a et b), où le cursus est ramené vers le point initial, en fermant le circuit mélodique.

Thème XII. — Le troisième motif, d'une allure douce et câline, est emprunté au *thème du soir* :

XII

(p. 353) Eva et Sachs, 3e acte

Il se développe, presque uniquement, par la répétition de l'initium.

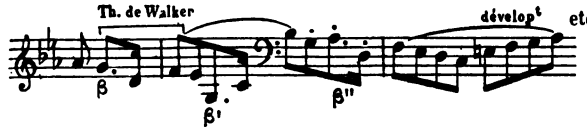
Rappelons ici le thème d'amour de Walther, dans sa forme plus ample (Th. V[1]), qui correspond également à Eva — amour échangé, partagé.

THÈMES DE SACHS

Trois thèmes principaux auxquels il faut joindre divers motifs accessoires, ou certaines figures rythmiques.

Le thème de *la bonté de Sachs* :

XIII[1]



(p. 304) Sachs et Walther, 3e acte.

est une phrase d'un champ étendu, une sorte de *progression irrégulière* descendante, dont l'élément β a une grandeur variable (β quarte, β' sixte, β'' quinte diminuée): c'est le geste qui se fait plus large, plus enveloppant

pour l'accueil, les mains ouvertes, les bras ouverts qui s'offrent et entourent.

Les intervalles de cette *progression à élément variable* sont atténués rythmiquement, ou par la note d'élan au début du motif ; dans la phrase développée, le cursus revient, après et plus ou moins de détours, plus ou moins exactement, vers le point initial.

Formes dérivées (1) :

— Forme présentant des modifications de diverses natures :

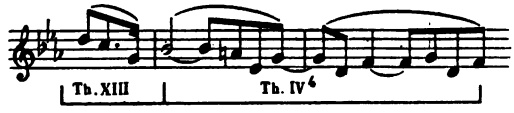
XIII²

(p. 124)

C'est ainsi que le motif apparaît pour la première fois, lorsqu'à la Séance de la Guilde, Sachs intervient en faveur du chevalier.

— Disposition amenant un des thèmes de Walther, les deux motifs soudés l'un à l'autre (forme abrégée, réduite à l'initium) :

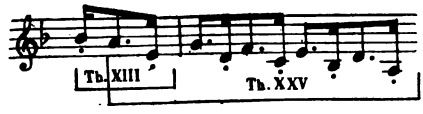
XIII³



(p. 316) Sachs et Walther, 3e acte

— Même disposition avec le thème de Nürenberg (thème XXV) et une légère altération rythmique :

XIII⁴

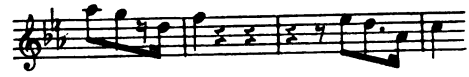


(p. 331) Sachs, en habits de fête, aperçevant Beckmesser

(1) Les explications fournies très amplement sur les précédents thèmes nous permettent d'aller un peu plus vite dans une énumération forcément longue.

— Initium restant isolé, *légère esquisse* du thème prenant un caractère un peu railleur :

XIII[5]



(p. 339) Sachs et Beckmesser

— Avec une variante, plus significative par sa *forme renversée,* le *saut de la septième* et en progression ascendante :

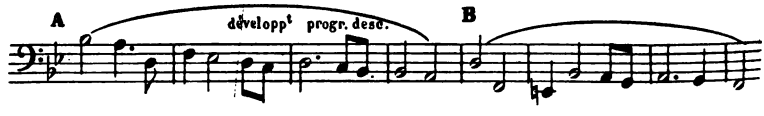
XIII[6]

(p. 341) Idem

Le *thème de la bonté* revient au dernier acte en deux passages : celui où Sachs répond, très ému, aux acclamations de la foule (p. 409) et celui où il raconte l'histoire du poème « pris » par Beckmesser (p. 432).

Thème XIV. — Le *thème de la méditation*, appelé quelquefois *thème du renoncement*, est une mélodie qui descend lentement dans la région grave, comme une pensée réfléchie, comme le mouvement de l'âme qui se replie sur elle-même, comme la méditation profonde qui cherche à découvrir les sources *cachées* des choses :

XIV



(p. 283) Prélude du 3me acte

Il peut se partager en deux membres de phrase A et B, mettant en évidence, le premier, une quinte descendante (α), le second, une sixte descendante (β), c'est-à-

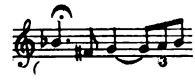
dire les *deux plus grands intervalles consonants* que deux sons *différents* puissent occuper dans *l'octave* de la gamme.

Ce thème ne présente pas de dérivées ; la longue initiale est parfois augmentée de valeur (1), ou l'allure de l'ensemble devient plus précipitée, le développement de la phrase B se fait, ainsi que nous le signalerons plus tard, par le procédé des imitations.

L'emploi de ce thème est fréquent au troisième acte ; nous en trouvons l'indication, au second, sous le troisième couplet de la chanson de Sachs : « Oh ! Eva, tu m'entends crier, tu vois ma peine amère », où le cordonnier parle de ses œuvres d'art que le pied foule à terre (2).

Thème XV. — Voici maintenant un des motifs les plus importants, un des organes essentiels de la partition ; les commentateurs lui ont donné différents noms à cause de ses diverses transformations, ils l'ont appelé le motif de *l'inquiétude d'Eva,* de *la question,* de *l'embarras,* la *mélodie d'imploration.*

(1) Dans beaucoup de cas, lorsque la mélodie débute ainsi, et surtout lorsque le cursus s'infléchit ensuite au grave, la valeur de la note accentuée initiale n'est pas rigoureuse, elle pourrait être accompagnée dans ce thème d'un point d'orgue, comme dans celui de Walther :

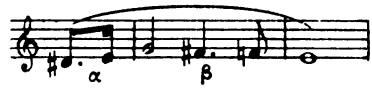


Il s'agit ici, bien entendu, de mouvements expressifs librement exprimés, non pas de mouvements assujettis à un rythme imposé, nécessaire, régulier dans sa vitesse, comme celui d'une marche.

(2) Cette première apparition d'un thème grave, triste, presque douloureux, sous la chanson de travail de Sachs donne à ce morceau sa véritable signification ; les soucis d'un métier vulgaire, les mésaventures de notre mère Ève ne sont que des prétextes, il s'agit en réalité de la petite Evchen Pogner, c'est à elle que ce discours s'adresse ; le brave poète est préoccupé de ce que va faire la jeune fille, il est encore sous l'impression de la scène précédente, lorsqu'elle est venue lui parler, lui proposer de se mettre sur les rangs et au dernier couplet, il peut à peine maîtriser l'émotion qui l'étreint.

Nous en avons rencontré une dérivée parmi les éléments thématiques du rôle d'Eva (XI) ; son indication première se trouve à la séance de la Guilde, lorsque Sachs intercède en faveur de Walther :

XV[1]



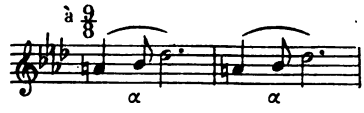
(p. 124)

L'initium (α) a très nettement une allure interrogative; c'est la question que se pose l'inquiétude, question troublante, irritante, toujours sans réponse, suivie d'un geste (β) qui tombe, découragé, sans forces et défaillant; le même sentiment qui persiste et grandit, après l'échec du chevalier, l'embarras d'une situation insoluble, douloureuse.

L'emploi des notes *altérées,* accentuées encore à l'initium par l'*harmonie accompagnante*, la disposition chromatique (élément β), sont d'un effet très expressif.

Quand Eva vient interroger Sachs, le thème est amené naturellement, la question va jusqu'au lèvres, sans oser s'affirmer, elle se dérobe par un détour, par des gestes doux et câlins, où il y a encore quelque espoir :

XV[2] ou XI

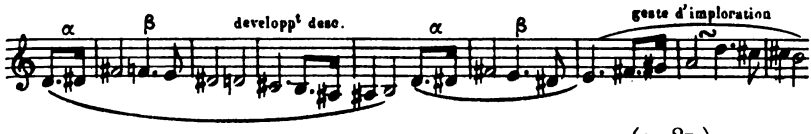


(p. 176) Le thème est suivi des deux formes indiquées au Th. XI.

Mais bientôt, lorsque la conversation change, lorsque la question se pose effectivement, que le thème a repris sa structure primitive, et que Sachs a fait une première réponse, très brève, « Echec et mat », le thème devient une imploration, une supplication émue, la mélodie se développe, elle semble dire : « Ah ! Sachs ! Parlez, je

vous en prie... que s'est-il passé ? Personne ne l'a-t-il défendu ?... » :

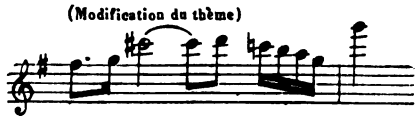
XV[3]



(p 187.)

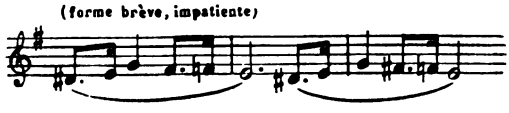
Le trouble d'Eva, son emportement, son attente, « au moins si je pouvais le voir, le consoler !... » sa rencontre avec le chevalier provoquent des formes dérivées en un rythme plus serré, entraînent le thème dans des progressions, dans des traits dont la signification est très claire :

XV[4]



(p. 190) Eva s'emporte contre Sachs

XV[5]

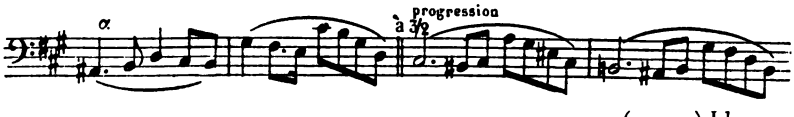


(p. 193) Eva et Madeleine

XV[6]

(p. 193) Id.

XV[7]



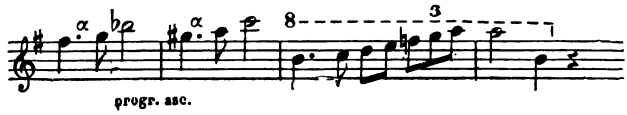
(p. 193) Id.

XV[8]

(p. 197), Eva et Walther.

Nous trouvons, au dernier acte, une progression analogue terminée brusquement :

XV[9]



(p. 438,) Sachs demandant à Walther de chanter.

Voyez également page 326, fin de la scène entre Sachs et Walther.

Les thèmes accessoires sont :

la formule rythmique du thème du savetier (Th. XXIX);

le « refrain » de la chanson de Sachs (Th. XXXVI et XXXVII) ;

le thème du « Màriage de Sachs » (Th. XXXIX) ;

un thème de moquerie (Th. XXXVIII) ;

enfin, le début d'une mélodie que chante Sachs, au dernier acte (Th. XL).

Ces différents motifs sont étudiés plus loin.

THÈMES DE BECKMESSER

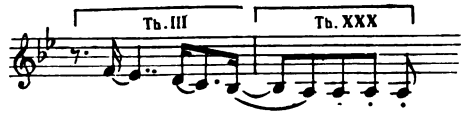
La figure musicale de Beckmesser est un des éléments les plus curieux de la partition, une chose unique dans son genre. Wagner a représenté d'une façon très réaliste l'âme basse et jalouse du cuistre, son caractère procé-

durier, ergoteur, sa nullité complète au point de vue de l'art. Pour caractériser le personnage il n'a cherché aucun thème personnel, Beckmesser est l'envieux qui s'empare du bien d'autrui pour s'en faire honneur, qui prend ce qu'il trouve et tâche d'en tirer profit. Beckmesser rival du chevalier, c'est musicalement le chevalier lui-même en une grotesque caricature. Mêlé à des figures rythmiques imitatives, à des formes grossièrement matérielles, le thème chevaleresque et élégant devient l'image qui correspond à un cuistre de cette espèce.

Le portrait de Beckmesser artiste n'est pas moins bien tracé. Il est difficile d'imaginer un air plus sot et plus prétentieux que la Sérénade dont plusieurs fragments reviennent souvent dans l'œuvre : des fioritures empêtrées les unes dans les autres, des dessins qui s'arrêtent gauchement et brusquement, qui semblent enroulés autour d'un mirliton, qui l'enguirlandent de leurs agréments mis au hasard; une confusion de lignes sans directions, une accumulation des fautes les plus élémentaires, un amas de vocalises maladroites révélant la voix courte et essoufflée du pitoyable chanteur. Tel est ce chant de maître, tel est le chef-d'œuvre annoncé à Sachs : « car les tons, les airs bien chantants, pour ça, je dame à tous le pion! » (1).

Thème XVI. — Le thème *de la jalousie* contient l'*initium* du thème du chevalier répété plus bas et suivi de la formule rythmique représentant le marqueur frappant le tableau noir à coups de craie :

XVI[1]



(p. 104)

(1) 3e acte, 1er tableau, Beckmesser à Sachs (p. 347).

Il prend d'assez nombreuses variantes, où la structure du rythme du dessin est plus ou moins modifiée :

XVI[2]

(p. 104)

— Forme plus serrée :

XVI[3]

(p. 344) Beckmesser et Sachs

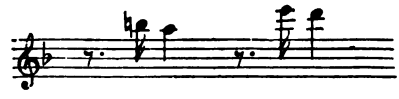
— Forme brisée, dans le passage où Beckmesser raconte ses lamentables mésaventures de la nuit précédente :

XVI[4]

(p. 342) Id.

— Réduite aux deux notes de l'initium, comme un simple rappel :

XVI[5]



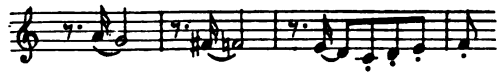
(p. 330) Beckmesser seul

Et dans un des ensembles à la fin de l'œuvre où — juste retour — le thème du greffier tombe, pièce par pièce, sous les critiques des maîtres, les railleries et les

quolibets du peuple qui, comme le voulait Sachs, dit son mot — lui aussi — dans ces débats poétiques :

LXXVIII

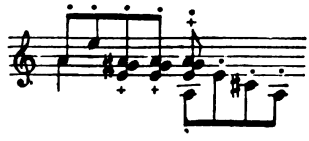
XVI[6]



(p. 433)

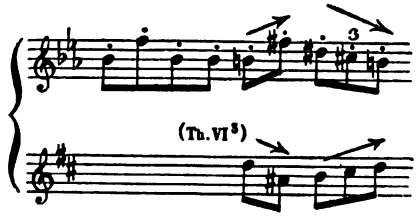
Thème XVII. — Le thème de *la dispute* se compose de deux formules rythmiques fort peu différentes, mettant en évidence un saut brusque de quinte dans les deux sens (1), la seconde de ces formules étant l'imitation renversée de la forme brève du thème du Printemps; il semble que Beckmesser s'acharne à ridiculiser tout ce que dit, tout ce que pense le pauvre Walther :

XVII[1]



(p. 117) Critiques de Beckmesser à la Séance

XVII[2]



(p. 117) Id.

Ces deux éléments qui se développent tantôt sé-

(1) Cet intervalle est quelquefois remplacé par la sixte, la septième, la quarte.

parément, tantôt associés, au moyen de répétitions qui les ramènent sur eux-mêmes, ou de progressions ascendantes, ont des formes heurtées, des harmonies dissonantes bien significatives : les bras qui gesticulent, la voix criarde qui monte ou descend, emportée par la colère, des intonations aigres sortant de la tonalité, les mêmes paroles à jamais ressassées, la discussion piétinant sur place, n'avançant pas, perdue en critiques oiseuses et rabâchantes.

Thème XVIII. — Le thème suivant figure au dernier acte, dans la scène où Beckmesser, croyant avoir en mains les preuves de la machination de Sachs, coureur de dots et épouseur d'Eva, en accable son rival, avec un air triomphant :

XVIII

(p. 334)

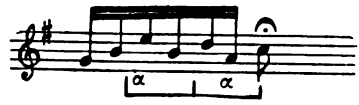
Ce thème, très court — quelques notes répétées de deux en deux, ascendantes, transposées ensuite dans diverses tonalités — a une allure fière et décisive; la victoire restera à Beckmesser, et il le proclame bien haut, en cette formule singulièrement rebattue, à la fois solennelle et vulgaire.

Thème XIX. — De la *Sérénade* dont nous avons parlé au début, Wagner emploie principalement ces quelques parties thématiques :

XIX A

(p. 243)

C

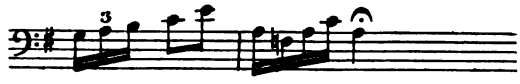


(p. 243)

D

(p. 243)

E



(p. 244)

L'un de ces fragments (C ou D) constitue presque entièrement à lui seul les éléments musicaux du charivari dans la fameuse nuit de la Saint-Jean; il se transforme plus tard en un joyeux motif de danse, lorsque Beckmesser, à qui Sachs vient de donner le poème, s'en va, l'air radieux, ayant en poche un chant de maître auquel le prix est assuré:

C^2

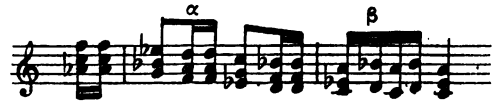
(p. 348)

Remarquons enfin le groupe terminal α de trois notes, dans cet exemple ou dans les exemples précédents, *fa* # *ut* # *mi*, *mi si ré*, *ré la ut*; il présente les mêmes intervalles que l'initium α du thème d'amour de Walther; seulement ici, les trois notes, lourdement et uniformément accentuées (surtout dans la phrase A), en offrent la caricature.

THÈMES DE DAVID ET DE MADELEINE

Thème XX. — Le premier thème de David nous montre l'apprenti accourant d'un pas alerte, précipité, presque dansé, allant et venant de ci, de là, affairé, s'occupant de plusieurs choses à la fois, un peu brouillon et étourdi, mais toujours joyeux et en belle humeur. C'est une suite de sixtes (α) descendantes, en notes répétées, sur un rythme franc, terminé par un dessin (β) redoublé, qui seul sera reproduit en plusieurs endroits de la partition :

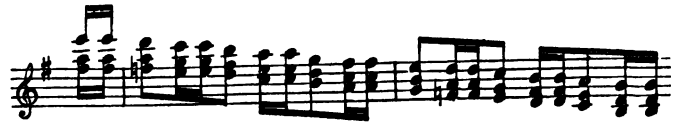
XX[1]



(p. 24) Première indication à la Singschule, scène I

Voici quelques variantes sous une forme plus étendue :

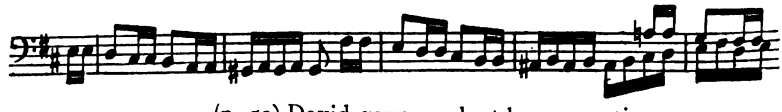
XX[2]



(p. 57) Arrivée des Maîtres, dispersion subite des apprentis

— Forme plus brève, donnant naissance à des imitations :

XX[3]



(p. 50) David gourmandant les apprentis

L'élément β, isolé, est employé principalement au troisième acte, aux scènes qui se passent dans l'atelier de Sachs; c'est l'image de David circulant autour de

son maître ou se tenant près de lui, calmé, devenant *l'enfant sage*, *sérieux,* qui se fait tout petit, dans la crainte d'une punition :

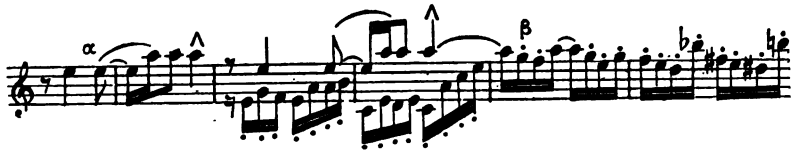
XX[4]

(p. 290)

D'une manière générale, le premier thème de David peut s'appliquer aux apprentis, à cette jeunesse rieuse et turbulente, dont David est l'aîné et à laquelle il commande.

Thème XXI. — Le second thème représente David amoureux. Le pauvre garçon soupire en pensant à Madeleine... quand donc le projet pourra-t-il se réaliser? Il se chagrine un peu, mais il se console bien vite, son humeur joviale prend le dessus, et ses soucis finissent par une gambade :

XXI



(p. 25)

L'initium α, d'un caractère imitatif, et qui se répète, est suivi d'un dessin légèrement sautillant (β). Sous l'initium, un accompagnement, en valeurs brèves, amène la seconde partie du thème, en lui donnant ainsi son unité.

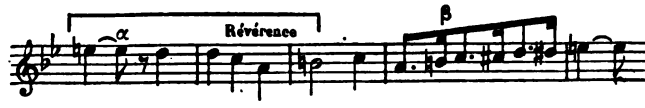
Ce thème est rappelé au troisième acte.

A ces motifs il faut ajouter, pour le rôle de David, deux thèmes accessoires que nous avons rangés dans les motifs professionnels, celui de l'écolier (Th. XXXI) et celui de l'apprentissage (Th. XXXII).

Thème XXII. — Le thème de Madeleine, entendu pour la première fois lorsque Madeleine vient, au début de l'œuvre, parler à Walther, a l'allure gracieuse d'une phrase de menuet; il en a le mouvement et la mesure. C'est le salut fait au chevalier par la soubrette, une révérence accorte, pas solennelle, pas timide.

La courbe mélodique, après avoir exprimé le geste incliné (α) de la révérence, remonte au point initial par un dessin ascendant (β), d'une allure décidée :

XXII[1]



(p. 18)

Ce menuet minuscule se métamorphose, en d'autres circonstances et avec une acception différente (Madeleine venant parler en hâte et à la dérobée à David ou à Eva); il prend une forme brève, à deux temps, sans autre accent que la note de départ, comme un flux de paroles précipitées, comme une gesticulation rapide, ou un échange de signes :

XXII[2]

(P. 155) Madeleine à David : « David — viens donc... écoute un peu ! »

Ou dans une disposition plus rapprochée du dessin initial :

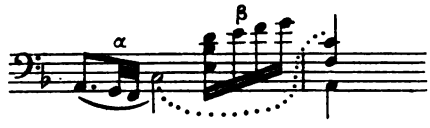
XXII[3]

(P. 166). Madeleine faisant signe à Eva.

THÈMES DESCRIPTIFS ET PITTORESQUES

Thème XXIII. — Le *thème de la Guilde* apparaît au premier acte, au début de la séance. Les Maîtres arrivent à la Singschule, successivement, et s'abordent avec une cordiale courtoisie. Dans cet échange de salutations et de politesses, il règne une certaine étiquette, non point solennelle (le terme serait très impropre), mais plutôt digne, un peu grave, l'idée que ces réunions sont regardées par les Maîtres comme une chose sérieuse et importante :

XXIII[1]



(p. 60)

Les deux éléments α et β du thème, égaux en dimension, sont nettement isolés et dans des octaves différentes ; le premier exprime un geste de rencontre et d'accueil, une sorte de démarche cordiale ; le second, une réponse, un acquiescement, un geste qui s'incline et approuve.

Le circuit mélodique se forme sur *ut*, dans une forme octaviée.

Ce thème est entendu généralement deux fois, il se développe ensuite en un trait descendant (γ), d'une allure grave, saccadée, en forme de marche :

XXIII[2]

(p. 60)

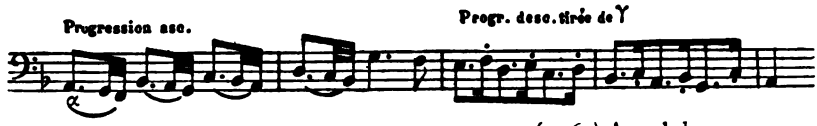
Les formes dérivées présentent le redoublement de

l'initium plus ou moins rapproché, l'emploi de ce trait descendant, modifié, plus étendu :

XXIII[3]

(p. 61)

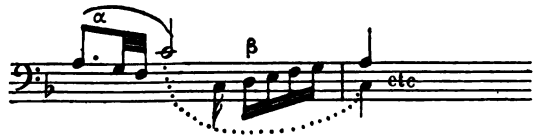
XXIII[4]



(p. 67) Appel des noms

Et en intervertissant la forme octaviée, de l'aigu au grave, les deux éléments α et β passant l'un à l'aigu, l'autre au grave :

XXIII[5]



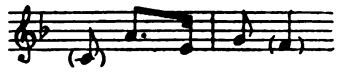
(p. 69)

Durant la première partie de la séance, ce motif est employé constamment, c'est le fond de la trame sonore sur laquelle viennent se greffer simultanément soit une forme dérivée du thème des Maîtres où figure le second élément de ce motif, comme nous l'avons fait remarquer (Th. I, D[3]), soit le thème de la Saint-Jean (Th. XXIV). Nous retrouvons cette combinaison au dernier acte, pendant le discours que Sachs adresse au peuple (p. 410, 414).

Thème XXIV et XXV. — Les deux thèmes suivants, le *Motif de la Saint-Jean* et le *Motif patronal de Nü-*

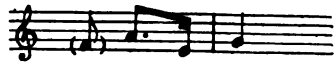
renberg, sont issus d'une même forme primordiale, de celle même qui a un rôle si considérable dans toute l'œuvre :

XXIV[1]



Thème de la Saint-Jean

XXV[1]



Thème de Nürenberg

Rapprocher l'élément et du thème de Walther (Th. IV)

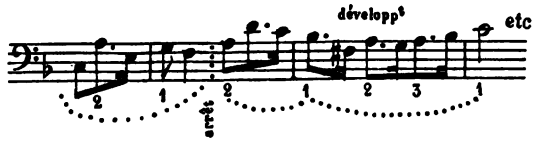
Le thème de la Saint-Jean, dont la note d'élan est moins dure (une croche au lieu d'une double) plus distante du premier accent (sixte au lieu d'une tierce), s'adoucit encore dans la finale qui se prolonge (*sol*, *fa*, au lieu de *sol*), au moyen d'une appogiature.

L'élément mélodique commun aux deux thèmes, identique — au moins presque exactement — est le principe générateur de phrases se rapportant à la même idée, celle de la fête, et l'exprimant sous des aspects différents, avec des nuances diverses.

Commençons par celles qui caractérisent le *thème de la Saint-Jean.*

Thème XXIV. — La première de ces phrases, dans le discours de Pogner, doucement portée dans le mouvement modéré d'une flexible mesure à trois temps, se développe longuement, en des formes rythmiques semblables, en s'épanouissant complètement sur toute la mesure ; en voici le début :

XXIV[2]

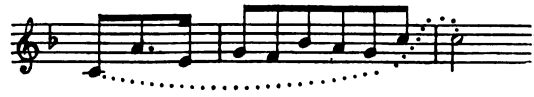


(p. 71) Pogner : « La belle fête, Saint-Jean d'été, demain sera joyeuse... »

C'est l'image de la prairie émaillée de fleurs, couverte çà et là de verdoyants bosquets, où la jeunesse prend ses ébats, se livre au plaisir, à de gracieuses danses, où filles et garçons se rencontrent, où s'échangent de doux engagements et des promesses de mariage.

Cette phrase se résume, plus loin, en une courbe harmonieuse, qui se ferme bientôt en une forme octaviée :

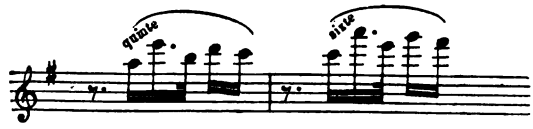
XXIV[3]



(p. 73)

Au début du deuxième acte, le thème de la Saint-Jean brille à l'aigu, comme un rayon de soleil, au milieu des trilles persistants de l'orchestre, joie de fête, joie intense qui fait d'avance danser les apprentis :

XXIV[4]



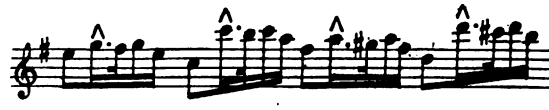
(p. 152) Début du 2e acte

XXIV[5]

(p. 153) Les apprentis : " Saint-Jean ", en dansant une ronde

Il est suivi d'une formule progressive sur un rythme de valse :

XXIV[6]

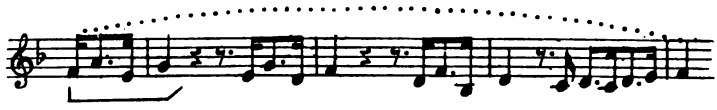


(p. 152)

Thème XXV. — Au *thème de Nürenberg*, le même motif initial est enclavé dans la mesure à quatre temps, d'allure solennelle, convenant bien à la représentation d'une marche, d'un défilé. A nos yeux s'évoquent la *fête patronale*, la ville remplie de monde, la foule qui ondoie par les rues en vagues rythmées, les cortèges corporatifs qui passent devant les fenêtres pavoisées et garnies de spectateurs.

— Première forme, éléments espacés ; structure analogue à celle du motif de la Saint-Jean (XXIV²) :

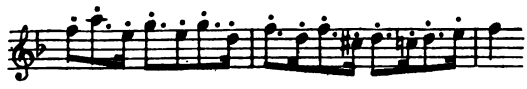
XXV¹ A



(p. 299)

Circuit mélodique fermé sur *fa*.

— Seconde forme, sans arrêts, plus intensive :

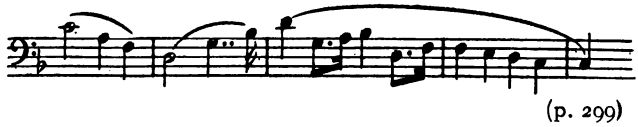
XXV² A 

(p. 299)

Le contrepoint B qui les accompagne parfois, rappelant certains rythmes du *thème des maîtres*, éveille bien cette idée de cortège, de *cérémonie officielle*.

— Première forme (sous XXV¹) :

B



(p. 299)

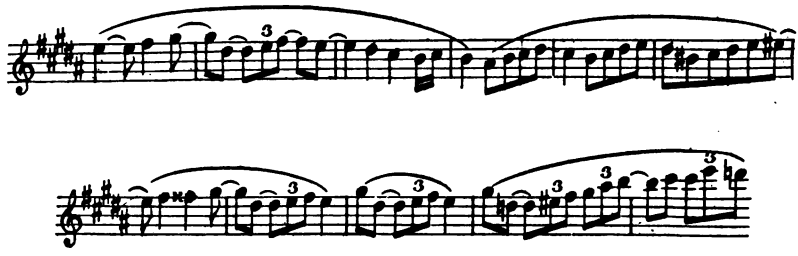
— Seconde forme, abrégée (sous XXV²) :

B

(p. 299)

Thème XXVI. — Le *thème du soir*, appelé également *thème d'amour*, est une des plus belles mélodies de la partition. Il contraste, par sa longueur, avec les autres thèmes, généralement brefs, exprimés par des groupements de notes souvent très courts. La ligne mélodique s'élève tout d'abord doucement, descend par degrés successifs et lents, et par une progression ascendante revient vers le point initial, elle y reste quelques instants, flottante, et légèrement balancée ; puis après avoir remonté de nouveau, elle se perd comme un parfum qu'un souffle d'air est venu dissiper. :

XXVI[1]



(p. 204)

Elément : groupe de cinq notes rappelant, par son dessin, le thème du Printemps (Th. VI).

Progression répétée trois fois, la dernière fois avec une modification chromatique.

Le début de cette mélodie est remarquable par sa forme rythmique atténuée, indécise, ne s'appuyant sur aucun temps de la mesure.

Le soir est venu... dans l'obscurité qui tombe graduellement, les contours s'estompent, s'effacent ; des parfums suaves et pénétrants montent dans les airs. Sous le tilleul fleuri, Eva est assise sur le banc, près de Walther. Son exaltation se calme peu à peu. La main dans la main de son ami, elle apaise son irritation ; à l'impatience du jeune homme elle oppose la sérénité virginale de son chaste abandon, l'inertie de cette heure délicieuse. Maintenant, elle n'est plus pressée de partir ; et lente-

ment, dans la nuit sereine, des voix mystérieuses chantent l'extase d'un bonheur idéal, indifférent aux bruits discordants et confus du dehors...

Ce motif, répété plusieurs fois au second acte, est terminé tantôt par les thèmes significatifs du Preislied (Th. V^1 et Th. V^2), tantôt par de gracieux dessins appartenant au thème d'Eva (Th. X).

Il reparaît au troisième acte, très brièvement, dans le monologue de Sachs, et sous une forme plus ample, lorsque Walther entre soudain dans l'atelier, au moment où la jeune fille est là, venue aux nouvelles.

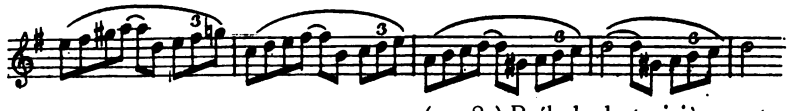
De cette mélodie Wagner a tiré un motif doux et caressant que nous avons déjà signalé (Th. XII), et qui, dans cette scène du troisième acte, est mêlé à celui de la grâce d'Eva. Ce nouveau motif formera l'élément principal du discours musical dans cette scène, comme celui de la *question* (Th. XI), dans la scène correspondante du second acte :

XXVI² ou XII

(p. 353)

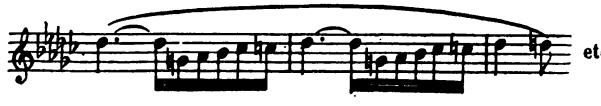
Une dérivée du motif initial est entendue au prélude du troisième acte, qui deviendra, peu à peu, en s'élargissant, l'initium du thème du quintette :

XXVI³



(p. 283) Prélude du troisième acte.

XXVI⁴

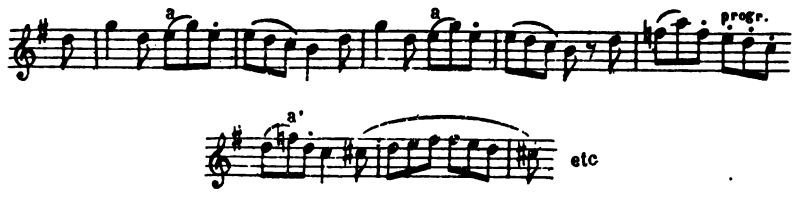


(p. 377) Début du quintette.

Thème XXVII. — Thème de la *Ronde des apprentis*, ou *Motif populaire de la couronne.*

Ronde joyeuse, sur un rythme de danse franc et simple, elle débute par une note aiguë, claire, se développe par des dessins symétriques répétés en ayant le caractère de progressions ; elle a la véritable allure d'un chant populaire :

XXVII[1]

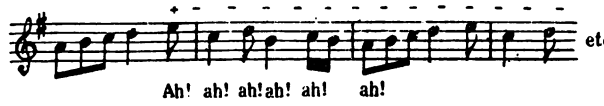


(p. 56) David et Walther et les apprentis

Elément a répété, puis servant de progression descendante, reproduite par transposition à la reprise faite par le chœur des apprentis.

Dans l'ensemble, elle prend une forme sautillante, railleuse, et tout à fait impertinente pour le chevalier :

XXVII[2]



« L'aura, l'ra pas, l'aura, l'ra pas la couronne » semblent dire ces gamins espiègles et goguenards, en menant leur ronde autour de la loge du marqueur.

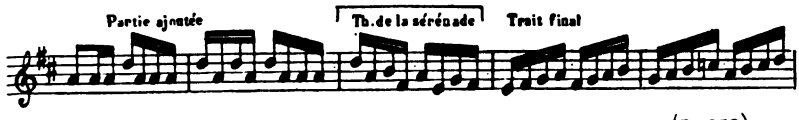
Ce joyeux thème est entendu plusieurs fois au premier acte, à la fin de la scène entre David et Walther où se trouve l'exemple cité, un fragment en est rappelé à un passage du discours de Sachs (p. 85), ou sous une réplique de Beckmesser (p. 87), et au final, mêlé à d'autres motifs.

David en fredonne quelques notes, au début du deuxième acte, en fermant les volets de la boutique; enfin, il devient un thème triomphal pour Beckmesser

nouveau style, devenu l'admirateur d'un art populaire qui lui semblait jadis si misérable, lorsque le pître emporte le poème en dansant de joie (p. 350) devant Sachs, « son cher ami ».

Thème XXVIII. — Thème du *charivari*, signalé déjà à propos de la sérénade de Beckmesser (v. p. 78) et que nous plaçons ici comme thème descriptif. La partie ajoutée au fragment de la sérénade est l'initium, composée de deux notes à distance de quarte, élément répété plusieurs fois. C'est l'appel épouvanté de Beckmesser qui, sous l'étreinte de David, crie au secours, à l'aide!

XXVIII



(p. 259)

Constamment employé au final du deuxième acte (1), où il constitue le thème d'une fugue *traitée très librement*, il revient fréquemment à l'acte suivant, dans la scène entre Sachs et David (p. 287 et 291), pendant le monologue de Sachs, et durant les explications échangées entre le poète et l'atrabilaire greffier.

THÈMES PROFESSIONNELS

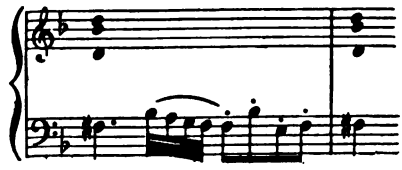
Thème XXIX. — *Motif du Savetier.*

En son allure brusque, répétant trois fois la note qui lui sert de point d'appui, dans une harmonie dure et discordante, le thème du savetier exprime bien l'ou-

(1). Dans ce final la *Mélopée du Veilleur de Nuit* est entendue deux fois (pages 205 et 281); c'est une phrase de dix mesures, où les groupes ont la même flexion finale, des formes semblables, et qui se termine par une conclusion psalmodique sur la tonique de la tonalité (Fa majeur).

vrier faisant sa vulgaire besogne, la semelle martelée, le fil enduit de poix qui grince à travers le cuir :

XXIX[1]



Intervalles de quarte diminuée *fa* ♯ *si* ♭, (ou tierce majeure, dans une écriture différente), de quinte diminuée *mi* ♮ *si* ♭.

Harmonisation systématique, accord de quinte augmentée employée généralement, comme dans l'exemple, en son 2e renversement, plus rarement d'autres combinaisons dissonantes.

Circuit fermé sur la note initiale (*fa* ♯), avec intercalation de deux éléments, le dernier chromatique en partie.

Ce thème, plus exactement cette formule rythmique, a naturellement une importance considérable dans une pièce dont le personnage principal est un cordonnier; c'est le refrain de sa chanson de travail, celui du chant de la corporation. Elle représente, pour Sachs, la vie brutale, matérielle, opposée à ses aspirations de poète, elle éveille en lui l'idée d'ennui, de tracas, d'obstacle (1), elle est la cruelle ironie de son existence.

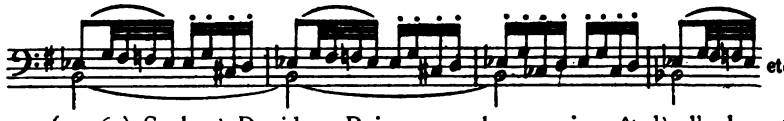
Nous trouvons le thème du *Savetier* pour la première fois au premier acte, lorsque David fait part au chevalier de ses mésaventures dans l'art du chant (p. 46) et plus loin, quand le cordonnier poète cherche quelque malicieuse réponse, après la virulente apos-

(1) Ce caractère expressif est dû, en partie, à l'harmonisation de cette formule par l'accord de quinte augmentée, accord que nous avons déjà rencontré dans le thème de la Question, et qui est employé également d'une façon thématique dans le motif de l'Appréhension du concours (Th. XXXIV), analysé plus loin.

trophe de Beckmesser sur les chaussures qu'il lui a promises (p. 130); mais c'est principalement à l'acte suivant que cette formule rythmique est entendue; elle y paraît plus de 80 fois, elle y revient constamment, tantôt sous la forme brève initiale, tantôt se répétant consécutivement avec persistance, ou présentant des progressions ascendantes ou descendantes, avec diverses modifications :

— Répétition persistante; long passage, sous des harmonies modulantes :

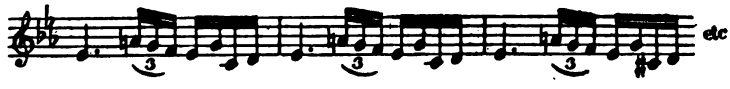
XXIX[2]



(p. 169) Sachs à David : « Puis va coucher... sois prêt dès l'aube... »

— Passage analogue, un peu plus loin (p. 171) lorsque Sachs veut se mettre au travail, et qu'il s'interrompt :

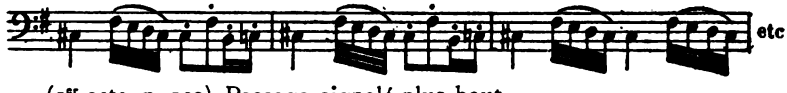
XXIX[3]



— Long passage, et également modulant, au 3e acte, après le départ de Beckmesser (p. 351), Sachs : « Pareil vil drôle jamais je n'ai vu! »

— Répétition du premier élément :

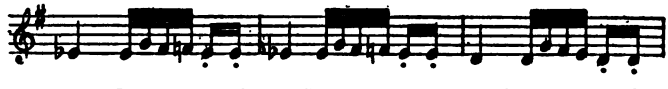
XXIX[4]



(1er acte, p. 130) Passage signalé plus haut.

Progression descendante :

XXIX[5]

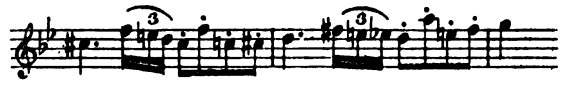


(2e acte, p. 160) Sachs à David : « Encore ? Je te prends donc à te battre ?

XXIX[6]

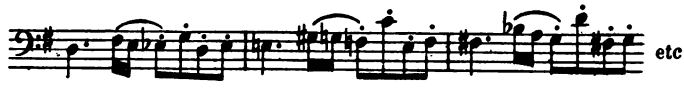
(2e acte, p. 191) Fin de la scène entre Sachs et Eva

XXIX[7]



(2e acte, p. 219) Sachs à Beckmesser : Laissez-moi chanter en travaillant

XXIX[8]



(2e acte, p. 225) Beckmesser à Sachs : « C'est trop songer à mes chaus-« sures. Je vous estime fort comme bottier, l'artiste est mieux encore... de « grâce, écoutez mon chant... »

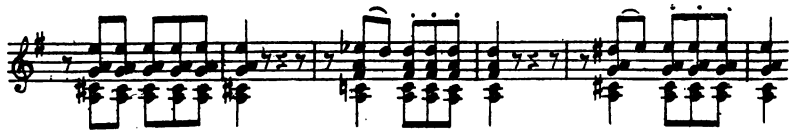
Enfin cette formule viendra interrompre fréquemment Beckmesser préludant sur son luth, ou chantant les premiers couplets de la sérénade.

Thème XXX. — *Thème du marqueur.*

Nous avons déjà signalé cette formule imitative à propos des thèmes du chevalier et de Beckmesser (Th. XVI) auxquels elle est suffixée avec une intention de caricature.

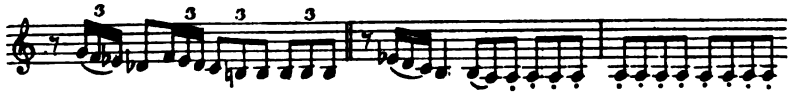
La voici employée isolément, en sa forme la plus simple, ou précédée d'un trait, d'un élan qui exprime la violence avec laquelle l'enragé marqueur manie le bâton de craie :

XXX

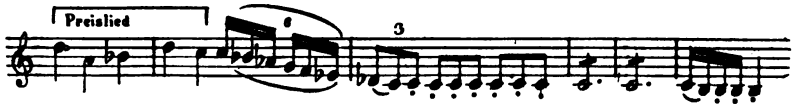


(1er acte, p. 55) David à Walther : « Oui, il marque... cela vous fait peur ? »

(1er acte, p. 112) Beckmesser marquant pendant le chant d'épreuve, 1re strophe.



(p. 133, 134) Id. pendant la dernière strophe.



(3e acte, p. 344) Sachs et Beckmesser.

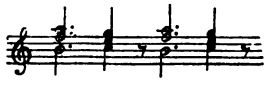
Le greffier se méfie; hier Sachs le disputait sur ses fonctions, sur la manière dont il remplissait son rôle.

Au second acte, Sachs s'improvisant marqueur, c'est le thème du savetier, entier ou fragmenté qui servira à compter les innombrables fautes commises dans la sérénade.

Thème XXXI. — *Thème de l'écolier.*

Thème très bref, composé de deux notes (1), dont la première est ornée d'un trille emprunté à l'art ancien. C'est l'enseignement scolastique, l'élève qui ânonne, bre-

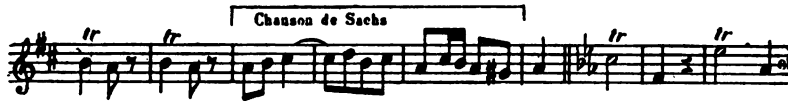
(1) A raison de sa brièveté, ce thème peut être rapproché de la plainte des Filles du Rhin, dans la Tétralogie, qui ne contient que deux notes :



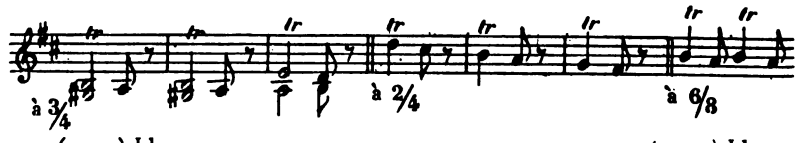
douille, épelle chaque mot, trouve partout des difficultés qui l'arrêtent et interrompent son étude à tout instant.

Il forme un des éléments rythmiques principaux de la scène entre David et Walther, au premier acte; il est rappelé, à l'acte suivant, lorsque Sachs cause avec David, qu'il lui donne des ordres; il est suivi quelquefois d'un dessin mélodique tiré de la chanson de Sachs, ou mêlé à d'autres formes :

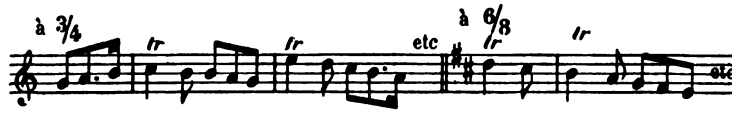
XXXI



(p. 35, 36) David et Walter. (p. 40) Id.



(p. 37) Id. (p. 43) Id.



(p. 47 et 55) Id.

Voir également les passages du 2e acte (p. 161 et 169), Sachs et David.

Thème XXXII. — *Thème professionnel de l'apprenti.*

Phrase très courte, motif de danse, présentant deux formes rythmiques différentes. Sa première indication,

à trois temps, se trouve dans le rôle de David, au 1er acte :

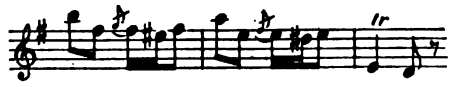
XXXII[1]

(p. 37, 38) David à Walther : » Ai-je battu le cuir. »

(Répétition des mêmes éléments en progression descendante).

Il reparaît à l'acte suivant, dans un rythme binaire, associé au thème de l'écolier :

XXXII[2]



(2e acte, p. 161) Fin de la seène I : Sachs et David.

THÈMES ACCESSOIRES

Nous rangeons sous cette rubrique un certain nombre de motifs dont le rôle thématique est peu important, ces motifs n'étant rappelés qu'à de rares intervalles, n'intervenant pas, comme les précédents, en qualité d'éléments organiques du discours musical.

Les rôles de Walther et d'Eva nous fournissent trois de ces thèmes.

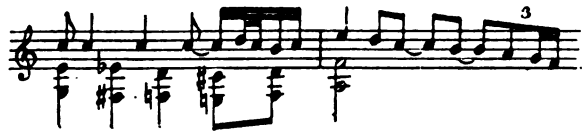
Thème XXXIII. — *Motif de l'interrogation d'amour.*

Ce motif, entendu dans l'ouverture, est accompagné du dessin chromatique en tierces qui figure dans la grande cadence terminale du thème des Maîtres ; la même note, quatre fois répétée, adoucie par un gruppetto qui amène une note plus aiguë, suivie d'un trait descendant ; formes syncopées.

Interrogation émue, à la fois pressante et timide.

Il est employé, scéniquement, à la fin de la première scène de l'œuvre, à cette première entrevue d'Eva et de Walther :

XXXIII



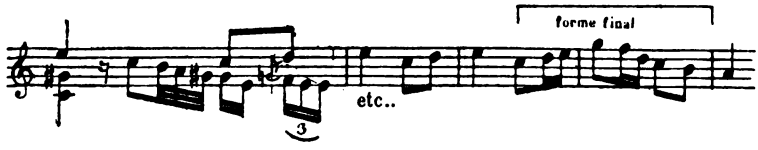
(1er acte, p. 29) Eva à Walther : Vous reverrai-je ?

Walther répond à son tour, et le motif, en se répétant, prend un caractère plus hardi, plus passionné.

Thème XXXIV. — *Motif de l'appréhension du concours.*

Nous trouvons ce motif au premier acte et à l'acte suivant. Depuis qu'Eva et Walther se sont rencontrés, le concours devient un sujet de crainte, un obstacle. Que se passera-t-il, le chevalier étant refusé?

XXXIV



Insistance du *mi* et de l'initium, idée que l'on veut chasser et qui poursuit quand même ; à la fin de la phrase effort inutile, geste découragé.

Harmonisation caractéristique par l'accord de quinte augmentée (ennui, obstacle) qui rapproche ce thème du motif de la Question (Th. XV[1]) et de celui du Savetier (Th. XXIX).

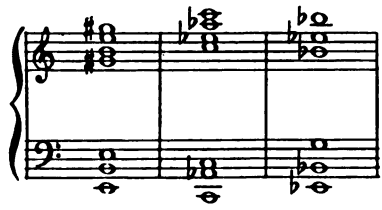
Au second acte, plusieurs rappels du thème : David à Madeleine : « triste affaire, tous le jugèrent échec et

mat. » (p. 156) et dans l'ensemble qui suit (1); au début de la scène entre Pogner et Eva préoccupée de ce concours (p. 162); et plus loin, pendant le dialogue échangé entre la jeune fille et la servante, où il succède immédiatement au thème de la question (p. 168).

Thème XXXV. — *Harmonies du Rêve.*

C'est le prélude du Preislied, une suite de grands accords doux et lents, qui *séparent* le monde réel de celui où la féerie du songe a transporté le poète :

XXXV



(p. 305) Walther et Sachs

Wagner a fréquemment employé cette forme harmonique, simple et large, pour *isoler*, dans le discours musical, deux éléments de nature différente, ou deux scènes dissemblables. Rappelons seulement les harmonies qui s'épandent majestueusement dans l'écroulement du Venusberg au début de Tannhäuser, celles qui précèdent le chant de l'Etoile, ou annoncent le sacrifice d'Élisabeth, dans la même œuvre.

Les harmonies du Rêve sont entendues au commencement même de la scène entre Walther et Sachs, au 3e acte, lorsque le chevalier dit au poète : « Je sors d'un songe merveilleux »; après avoir été rappelées, plus ou moins modifiées (2), dans le courant du dialogue, elles vibrent mystérieusement, en leur allure

(1) Forme brève, que les apprentis, par moquerie, donnent au thème.
(2) Voir pages 305 (peu après l'exemple ci-dessus noté), 324 et 326.

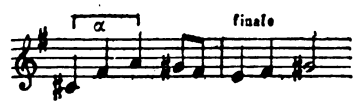
initiale, lorsque Walther va raconter son rêve (1); elles apparaissent, au dernier tableau, parmi le grand silence de la foule qui voit Walther se diriger vers le tertre fleuri où se placent les chanteurs du concours (p. 439).

Nous trouvons dans le rôle de Sachs quelques thèmes secondaires qu'il faut signaler brièvement.

Deux de ces thèmes sont empruntés à la chanson de Sachs (2) : « Lorsqu'Ève, loin du paradis, s'est vue, hélas, chassée... »

Thème XXXVI. — Le premier est une phrase mélodique dont le caractère doux, un peu attristé, est tout à fait mis en évidence au prélude du 3e acte; il se compose de deux membres de phrase (3) :

XXXVI A



Suivi, dans sa répétition dans un autre ton, de :

(1) Étrangères à la tonalité régnante et à celle du Preislied, qui est systématiquement en *ut majeur*, ces harmonies ont bien pour but d'isoler le chant de Walther.

(2) Voir pages 212 et suiv. au 2e acte.

(3) Le premier membre de phrase, désigné par A dans l'exemple, appartient, sa finale exceptée, au début de la chanson :

XXXVI C

La « ritournelle » de cette chanson se compose du thème du savetier (Th. XXIX) et d'un dessin progressif descendant, imité à la basse, que voici :

XXXVI D

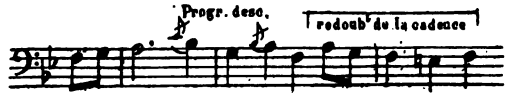
B

repris ensuite à l'octave aiguë

(p. 283) Disposition du prélude du 3e acte.

Groupe α commun aux deux membres de phrase A et B, mais placés différemment; dans le premier membre, accord mineur dont la *tierce, note culminante du cursus*, *apporte un accent plaintif*, *ému;* prolongation des finales (*mi fa* # *sol* #, *la ré fa* #) sur la *tierce* de l'accord par un mouvement lent.

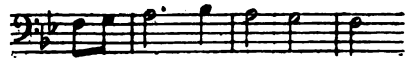
Thème XXXVII. — Le deuxième thème de la chanson de Sachs est une sorte de cadence dans le style ancien :

XXXVII 

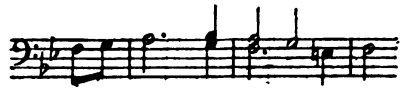
(p. 217)

Progression descendante, souvent agrémentée, comme dans l'exemple, de petites notes; mouvement de cadence redoublé (finale *fa* répétée trois fois).

Amplification de formes conclusives simples, telles que celles-ci :



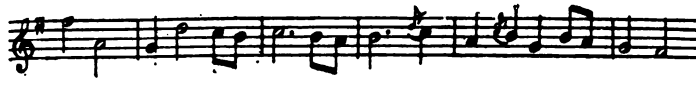
Ou à deux parties, en juxtaposant les notes qui font harmonie dans l'ordre successif mélodique :



— Première indication du thème dans le rôle de David, où il est associé au motif de l'écolier :

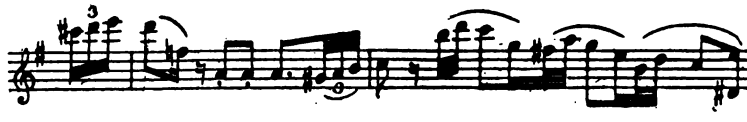
(p. 37) David à Walter : « Depuis un an Hans Sachs met tout son zèle à m'inculquer son art. »

— Rappel au prélude du 3e acte qui offre la synthèse musicale de la vie et de l'œuvre de Sachs; il est associé ici à un des thèmes de la méditation (Th. XIV, B):



(p. 284)

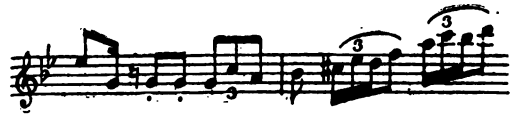
Thème XXXVIII. — Au cours des scènes qui, dans les deux derniers actes, se passent entre Sachs et Beckmesser, durant ces dialogues où l'attitude calme de l'un contraste avec les intonations violentes ou aigres de l'autre, une phrase orchestrale, commune aux deux interlocuteurs, revient plusieurs fois, qui peut être regardée comme ayant le rôle d'un thème secondaire :



(p. 231) 2e acte

Et sous une forme plus simple :

XXXVIII² CL



(p. 233)

Eléments caractéristiques :

A l'initium intervalle descendant, saut brusque; note répétée avec insistance, ce qui donne à cette phrase une certaine analogie avec la formule rythmique du marqueur (il est question d'ailleurs du marqueur, dans ce passage), triolets, rythme ternaire ayant l'allure d'une danse dans un mouvement modéré, touches légères, ironiques, qui vont et viennent, montent et descendent dans la ligne mélodique. C'est le geste railleur, la lenteur calculée qui ménage un effet, la voix qui insiste complaisamment; ce sont, en un fiel savamment distillé, des paroles qui, sur le ton enjoué de la plaisanterie, frapperont plus juste et plus profondément.

Les exemples sont tirés de la scène (p. 231 et suiv.) où Beckmesser, gentiment, fait savoir à Sachs que lui, Sachs, ne sera jamais choisi pour marqueur, il est beaucoup trop orgueilleux, trop envieux! Beckmesser parlant à Beckmesser ne tiendrait pas un autre langage, et quand Sachs répond, le poète rend au cuistre la monnaie de sa pièce (p. 233 et suiv.), en employant à son tour le thème moqueur.

Nous le retrouvons, à l'acte suivant, dans la scène parallèle, Beckmesser reprochant à Sachs d'avoir tout machiné pour s'approprier Eva, la fille « qui pour le greffier seul est faite ». Ici, il succède immédiatement au thème XVIII (p. 234) (1).

Thème XXXIX. — Un autre petit thème d'allure naïve et simple se rapporte au personnage de Sachs, et pourrait être dénommé *motif du mariage de Sachs.* Dans sa première indication, lorsque David dit à son patron

(1) Voir également le passage (scène entre Sachs et Walther, p. 321) où le poète parle ironiquement des maîtres, de ces vieux qui ne comprennent pas grand chose aux mélodies libres du chevalier, et que toute innovation gêne.

qu'il lui faut se remarier (p. 294), il continue d'une façon tout à fait imprévue et plaisante les dernières notes du thème de David, forme abrégée dans un mouvement lent (Th. XX[4]) :

XXXIX

(p. 294)

Ligne mélodique double (sixtes ou tierces).

Avec ses notes alternées (α), ramenées par un trait ingénu et placide (β), il a un air tout à fait bonhomme; il représente spirituellement les douceurs de l'existence pot-au-feu, les joies de la famille, les enfants qui s'endorment, aux sons de cette berceuse, dans ce verbiage enfantin.

Il est rappelé, plus loin, lorsque Sachs dit tranquillement à Beckmesser « mais vrai, Sachs n'est point un rival pour vous! » (p. 338).

Thème XL. — Enfin, nous avons à signaler dans le rôle de Sachs une mélodie qui, bien qu'elle ne soit pas un véritable *leit motifs*, amène un développement symphonique remarquable. Elle se trouve dans la scène du troisième acte, où Sachs donne à Walther des conseils qui sont des règles d'art admirablement justes, des vues esthétiques saines et profondes.

Chez Walther, l'art est surtout le produit spontané de sa nature jeune, ardente, de ses aspirations poétiques; pour le chevalier, l'artiste est surtout l'improvisateur, mais pour Sachs l'artiste véritable est quelque chose de plus.

« Ami, dit le poète au jeune homme, au doux avril des ans, alors qu'aux chauds délices de l'amour qui s'éveille, le cœur se gonfle vite et fort, *un chant vibrant*

peut naître aux lèvres d'un grand nombre... l'avril le dit pour eux. »

« Arrive l'automne, l'hiver enfin, les peines, les angoisses, les calmes joies, par contre, enfants, affaires, soins, combats... *celui-là seul est maître qui peut encore faire un chant sublime.* . certes maître est son nom. »

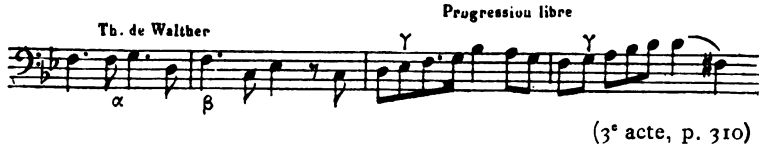
« Des maîtres, méditez les règles, qui sans erreur vont vous conduire et font que l'on *conserve les chants de la jeunesse* qu'aux jours bénis d'avril, l'amour fit naître en vous à votre insu, *afin qu'ainsi vous les gardiez.* »

Celui-là seul est vraiment artiste qui, ayant compris la vie dans sa réalité complexe, ayant eu d'elle joies et souffrances, a su garder en son âme la flamme première, l'inspiration improvisée de la jeunesse et qui peut l'évoquer encore dans une forme d'art, selon *les règles qu'il s'est prescrites à lui-même*, celui-là compose une œuvre d'art qui est vraiment sienne.

La mélodie qui accompagne ces strophes est fort significative par sa structure, nous y reconnaissons, à l'initium, les premières notes du thème de Walther, nous trouvons à sa suite, dans les développements, le thème du printemps (1), le thème des maîtres (2),ou enfin les formes gracieuses tirées des motifs d'Eva (3).

En voici la première phrase :

XL[1]



(3e acte, p. 310)

(1) Successivement, à la fin des trois strophes dont nous avons donné le texte intégral, chaque strophe étant terminée thématiquement, d'une façon différente.

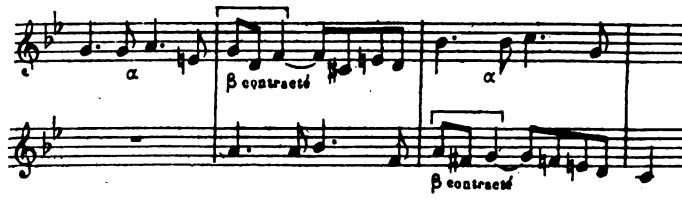
(2) Ibid.

(3) Ibid.

Le rythme du début, *une longue suivie d'une brève, dans une mesure à quatre temps*, constitue une des formes de discours musical le plus fréquemment employées dans les œuvres de Wagner.

Cette phrase se répète, ensuite, dans la partie symphonique, soit entièrement, soit réduite à l'initium, dans la forme d'imitations serrées :

XL²

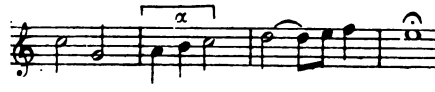


(Voir également p. 313, 314, 315).

Pour énumérer complètement les éléments mélodiques de la partition des Maîtres, signalons brièvement, à côté de cette partie thématique, différents motifs qui figurent dans les scènes pittoresques ou descriptives de l'œuvre.

Le *Choral du début*, chanté par les fidèles dans l'église Sainte-Catherine, et dont voici le premier verset :

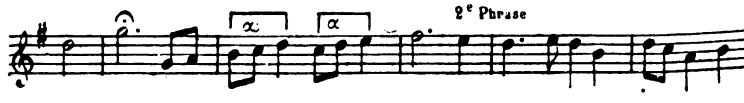
XLI



(p. 11)

Le *Choral du Rossignol*, exposé au prélude du troisième acte, et que toute la foule entonne au dernier tableau; c'est, comme on le sait, l'œuvre maîtresse de Sachs. En voici les deux premières phrases :

XLII



(p. 405)

La *chanson de David* « saint Jean dans l'onde du Jourdain » au premier tableau du 3e acte :

XLIII

(p. 291)

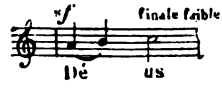
Dans ces trois motifs aux allures archaïques, nous remarquons une forme rythmique α, composée de deux brèves et d'une longue, celle-ci venant tomber sur un temps faible (1); ce groupe est très caractéristique comme spécimen de formes anciennes (2).

Le premier choral (Th. XLI) est reproduit à l'orchestre au moment où Sachs prépare la « cérémonie du baptême du nouveau mode » (p. 373).

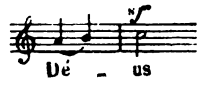
Un autre motif, d'un caractère récitatif plutôt que mélodique, doit être signalé ici, c'est celui de la *Tabulature*, au premier acte, dont plusieurs dessins sont rappelés dans la scène dont nous parlons.

(1) Cette disposition *métrique* est essentielle; elle correspond, dans le plain chant auquel elle doit vraisemblablement son origine, à l'accentuation d'un mot bisyllabique où l'accent est représenté par deux notes, ce qui l'adoucit.

Le mot Déus par exemple, se placerait ainsi sur le groupe α du choral :



Et non pas ainsi :



Dé se trouvant sur le temps faible *subdivisé* serait absolument fautif, l'accent métrique du temps fort venant renforcer la finale, faisant ainsi un contresens rythmique, en défigurant le mot Déus.

(2) Rapprocher de ces exemples le thème de la Bannière (Th. II) dont la cadence terminale ζ est identique à celle du choral du Rossignol (σ, Th. XLII).

En voici un passage : cadence redoublée et remplie de fioritures :

XLIV[1]

(p. 107 Kothner. Tabulature.

α repris au quatuor avec beaucoup de solennité et cérémonieusement.

Cette forme de cadence est répétée plusieurs fois dans des tons différents, et, à chaque fois, l'orchestre vient confirmer la conclusion par une ritournelle empanachée; citons encore celle-ci :

XLIV[2]

(p. 108) Kothner. Tabulature.

Le trait β reproduisant celui que vient de faire le chanteur, et le groupe terminal γ, employé précédemment (p. 104, 105, 106, lorsque Beckmesser parle de son rôle de marqueur) et intercalé dans des fragments du thème du chevalier.

C'est le triomphe du pléonasme, d'un art redondant et emphatique qui convient bien aux Maîtres, et surtout au caractère de Kothner; lorsque ces formes reparaîtront à la scène du Baptême, elles seront beaucoup plus simples et, très habilement, se mêleront, comme nous l'avons dit, aux phrases du premier choral.

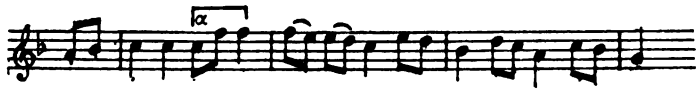
Chants corporatifs.

Ensemble de phrases au rythme énergique, pleines d'entrain et de l'humour des chansons populaires, d'une fantaisie libre, très amusante, allant parfois jusqu'à la caricature.

Le *chant des cordonniers* débute lourdement à l'or-

chestre par le thème du savetier (Th. XXIX), et par le dessin en progressions descendantes avec imitations au grave qui constitue le refrain de la chanson de Sachs (1); ces deux éléments reparaissent *in fine*, encadrant ainsi de leurs formes anguleuses et brutales le motif proprement dit, dont nous donnons le début :

XLV



Nous y retrouvons le groupe rythmique α, caractéristique de l'art archaïque.

Le *chant des tailleurs* a un caractère à la fois solennel et grotesque. Ces braves gens disent avec fierté la légende traditionnelle de leur corporation, qui attribue à un des leurs la délivrance de la ville jadis assiégée par une armée redoutable; un tailleur avisé s'étant promené sur les remparts, vêtu de la peau d'un bouc et faisant mille culbutes, les ennemis, pris de peur, détalèrent en toute hâte, tandis que les Nürenbergeois, imitant le bèlement de l'animal, criaient : bééééééeck, bééééééeck.

Cette extraordinaire histoire est contée musicalement avec beaucoup de verve; avec ses trilles, ses notes chevrotées ou répétées, la phrase musicale est d'un effet très comique.

Initium :

XLVI[1]

(p. 390)

(1) Voir page 100, Th. XXVI.

Phrase reprise *in fine* :

XLVI²

(p. 390)

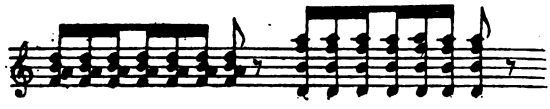
Voici d'autres passages, où le bouc exécute ses gambades :

XLVI³

(p. 391)

Et le groupe rythmique imitatif, en notes brèves répétées, qui est le refrain (bééééééeck) :

XLVI⁴

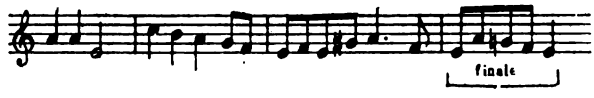


(p. 392)

Le *chant des boulangers* débute lugubrement : Plus de pain ! oh quel affreux supplice !

En voici l'initium avec sa finale plaintive, très prolongée :

XLVII

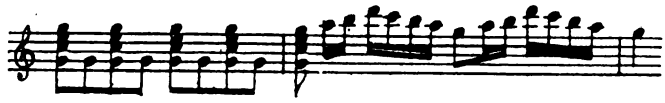


(p. 393)

Mais les boulangers se mettent à l'œuvre, le monde ne périra pas ; leur refrain : Pain ! Pain ! Pain ! sur un cursus saccadé de l'orchestre, est suivi des refrains des cordonniers et des tailleurs.

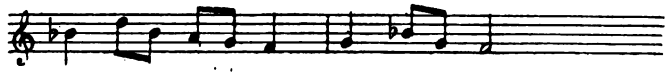
Mentionnons également les motifs d'autres corporations : musiciens de la ville, luthiers, etc. ; ce sont de joyeux motifs de marche :

XLVIII



(p. 389)

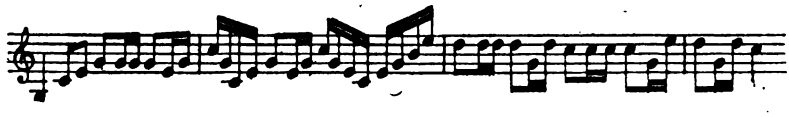
XLIX



(Instruments pour enfants). (p. 389)

Pendant ce temps, les gardes de la ville et les sonneurs de trompettes militaires, les joues gonflées, le visage congestionné, entonnent une puissante sonnerie, dont l'éclat domine tout ce bruit de foule et de fête, le traverse de part en part et réveillerait les morts :

L



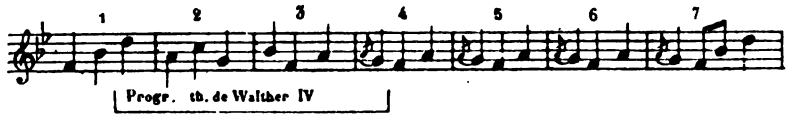
(p. 389)

Cette sonnerie, nous l'avons entendue à la fin de l'ouverture ; elle est dérivée, dans ses premières notes, du thème de la Bannière (Th. II).

En dernier lieu, voici la valse des apprentis, remarquable par son cursus égal et par son analogie frappante comme structure avec le thème primordial de Walther, présentant la quarte et la tierce en progression descen-

dante, exprimant, par cette forme spécialisée, la *jeunesse et la grâce* (1) :

LI[1]

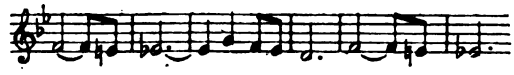


(p. 397)

Elle est disposée par phrases de *sept mesures*, au lieu des huit mesures nécessaires pour représenter quatre tours de valse complets ; c'est qu'il y a là un *jeu de scène*, compagnons et apprentis se disputent les danseuses, et à chaque fois la danse est *interrompue*.

Vers la fin de la valse signalons, après une autre phrase et le retour du motif principal, le contre-sujet fait par les violoncelles, sous une forme dérivée du thème :

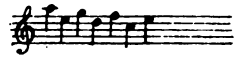
LI[2]



(p. 399)

Mais, tandis que le rythme s'accélère en des dessins mouvementés et rapides, ces mots retentissent : « Les Maîtres ! ». Aussitôt la danse cesse. « Adieu ! gentilles filles » s'écrie Davidchen, l'air effaré, mais sans oublier

(1) Un des motifs de la Tétralogie vient appuyer d'une façon catégorique cette interprétation, c'est le thème de Siegfried jeune,



où nous retrouvons cette même progression d'intervalles. Dans les Maîtres, elle a un rôle si prépondérant, elle figure dans un si grand nombre de thèmes qu'on peut la regarder comme une des formes primordiales de l'œuvre, et c'est ce que le travail de M. Bonnier, dans la « Revue wagnérienne », a fort bien mis en lumière.

d'embrasser sa danseuse. Et l'orchestre fait entendre un fragment du thème des Maîtres, annonçant l'arrivée du solennel cortège, motif qui va se déployer entièrement, comme dans l'ouverture.

Si nous jetons maintenant un coup d'œil d'ensemble sur la longue énumération qui précède, plusieurs considérations se présentent qui seront la conclusion de cette première étude.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'extraordinaire richesse des motifs. Nous avons compté 51 thèmes, mais le nombre réel des éléments mélodiques ou rythmiques est plus considérable, puisque nous avons rattaché aux thèmes principaux les formes dérivées qui pourraient, isolément, être considérées comme des individualités distinctes. Toutes les parties de l'œuvre, parties scéniques, descriptives, pittoresques, situation, sentiments ou idées, ont des images sonores correspondantes. Et dans cette abondance de motifs, il n'y a entre eux *aucune synonymie* ; chacun d'eux a un but spécial, une allure déterminée, une *signification précise*. Cette précision, nous la sentons mieux instinctivement que nous ne pouvons l'exprimer. Tel groupe de notes demanderait, pour être expliqué par des paroles, une périphrase qui n'est souvent qu'une traduction approchée, pas toujours très fidèle. La musique est un langage, la parole en est un autre ; ils ne peuvent se remplacer exactement, là surtout où leur champ d'action diffère ; associés, ils se complètent merveilleusement, celui-ci disant ce que celui-là ne dit pas. Où s'arrête donc le pouvoir de la musique, pourrait-on se demander, et quelles limites doivent-elles donc lui être assignées ?

Le problème est difficile à résoudre, et la recherche de sa solution n'offrirait pas grand intérêt. Dans tous les arts il y a une force d'inertie instinctive supérieure à la volonté de l'artiste ; chaque art, en raison de ses éléments matériels, se fait de lui-même la part de vérité qu'il

prend à la nature. Le caractère de l'œuvre est un critérium fort variable par conséquent.

Chez Wagner, la conception musicale est immédiate, — qu'elle soit réalisée postérieurement, cela importe peu, — la forme d'art s'associe au drame sans effort, et par l'effet d'une harmonie préétablie. La musique a collaboré au drame, elle en fait partie, elle l'a inspiré dans une large mesure. Humble servante, mais servante maîtresse, car elle se donne à elle-même les ordres qu'elle exécute.

Ce que nous remarquons enfin, et ce qui apparaîtra davantage dans la suite de ce travail, c'est l'*extrême simplicité* des thèmes. Wagner emploie la langue courante, les groupements sonores les plus élémentaires, comme les grands écrivains se servent, pour rendre leur idée, si profonde ou si élevée qu'elle soit, de mots usuels et très simples. Non seulement ces combinaisons primordiales sont les plus expressives, les plus vivantes, puisqu'elles représentent le sentiment dans ses manifestations immédiates, instinctives et le plus souvent inconscientes, mais elles s'uniront librement et indéfiniment entre elles, elles formeront un tout. Ce qui est complexe dans l'art wagnérien — et on pourrait ajouter chez tous les grands maîtres, — c'est la variété dans la disposition, dans l'arrangement de ces combinaisons premières. Ainsi, dans l'échelle supérieure des êtres, un organisme contient un grand nombre de cellules très différentes, intimement liées, imbriquées les unes dans les autres, et qu'un premier examen ne pourra pas distinguer.

Les thèmes simples sont une des conditions de l'art vrai. Ils s'opposent aux complexités inutiles que cherche uniquement la virtuosité; ils sont les organes de vie, les éléments fondamentaux auxquels l'artiste viendra ajouter ce grain de fantaisie, ce jeu imprévu qui font partie de la forme d'art et du plaisir esthétique que nous éprouvons.

TABLE DES THÈMES

Thèmes des Maîtres

THÈME I . . . . . — Thème des Maîtres. 42
— II. . . . — Thème de la bannière 45

Thèmes de Walther

THÈME III . . . . — Thème du chevalier 51
— IV . . . . — Motif du chanteur ou de l'amour naissant. 54
— V. . . . . — Mélodie d'amour. 56
— [V². . . . — Motif du don de soi-même] 57
— VI . . . . — Motif de l'amour juvénile, ou du Printemps. 59
— VII } . . — Thèmes tirés du Chant de Présentation. 63
— VIII }
— IX . . . . — Motif des charmes du chant, tiré du Chant d'Epreuve 65

Thèmes d'Eva

THÈME X. . . . . — Motif de la grâce d'Eva 66
— XI . . . . — Thème de la question 67
— XII. . . . — Eva préoccupée de Walther (thème tiré du thème XXVI) 68

Thèmes de Sachs

THÈME XIII. . . . — Thème de la bonté de Sachs. 68
— XIV . . . — Thème de la méditation. 70
— XV. . . . — Motif de l'embarras, mélodie d'imploration. 71

Thèmes de Beckmesser

THÈME XVI . . . — Thème de la jalousie. 75
— XVII. . . — Thème de la dispute 77
— XVIII . . — Motif de la rage triomphante. 78
— XIX . . . — Thèmes tirés de la sérénade. 78

Thèmes de David et de Madeleine

THÈME XX. . . . — Thème de David et des apprentis 80
— XXI . . . — Thème de David amoureux 81
— XXII. . . — Thème de Madeleine. 82

Thèmes descriptifs et pittoresques

Thème XXIII . . — Thème de la Guilde 83
— XXIV . . — Motif de la Saint-Jean 85
— XXV. . . — Motif patronal de Nürenberg. 87
— XXVI . . — Thème du soir, ou thème d'amour . . . 88
— XXVII. . — Thème de la ronde des apprentis ou motif populaire de la couronne. 90
— XXVIII . — Thème du charivari. 91

Thèmes professionnels

Thème XXIX . . — Motif du savetier. 91
— XXX. . . — Thème du marqueur 94
— XXXI . . — Thème de l'écolier 95
— XXXII . . — Thème professionnel de l'apprenti . . . 96

Thèmes accessoires

Thème XXXIII. . — Thème de l'interrogation d'amour. . . . 97
— XXXIV. . — Motif de l'appréhension du concours . . 98
— XXXV . . — Harmonies du rêve. 99
— XXXVI, — XXXVII — Thèmes tirés de la chanson de Sachs . . . 100
— XXXVIII. — Motif railleur. 102
— XXXIX. . — Motif du mariage de Sachs 103
— XL. . . . — Mélodie de Sachs. 104

Thème XLI. . . . — Motif du choral de Saint-Jean. 106
— XLII . . . — Motif du choral du Rossignol. 106
— XLIII. . . — Motif de la chanson de David 107
— XLIV. . . — Cadences du récitatif de la tabulature (Kothner) 107
— XLV . . . — Motif du chant des cordonniers 108
— XLVI. . . — Motif du chant des tailleurs 109
— XLVII . . — Motif du chant des boulangers 110
— XLVIII., — XLIX. . — Motif des musiciens de ville, luthiers, etc. 111
— L. . . . . — Sonnerie des gardes de la ville. 111
— LI . . . . — Thème de la valse des apprentis. 111
Mélopée du veilleur de nuit 91

Paris. — Imp. Maréchal & Montorier, 16, passage des Petites-Écuries.

ied on

MUSIC LIBRARY

ML3845
P753
ser. 1
v.1
1866

ML 3845 .P753 C.1
Essais de technique & d'esthet
Stanford University Libraries
3 6105 042 780 911

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

JUL 29 1992